STUDII DE ARTĂ

Acad. Prof. G. OPRESCU şi R. NICULESCU

N. GRIGORESCU

ANII DE UCENICIE

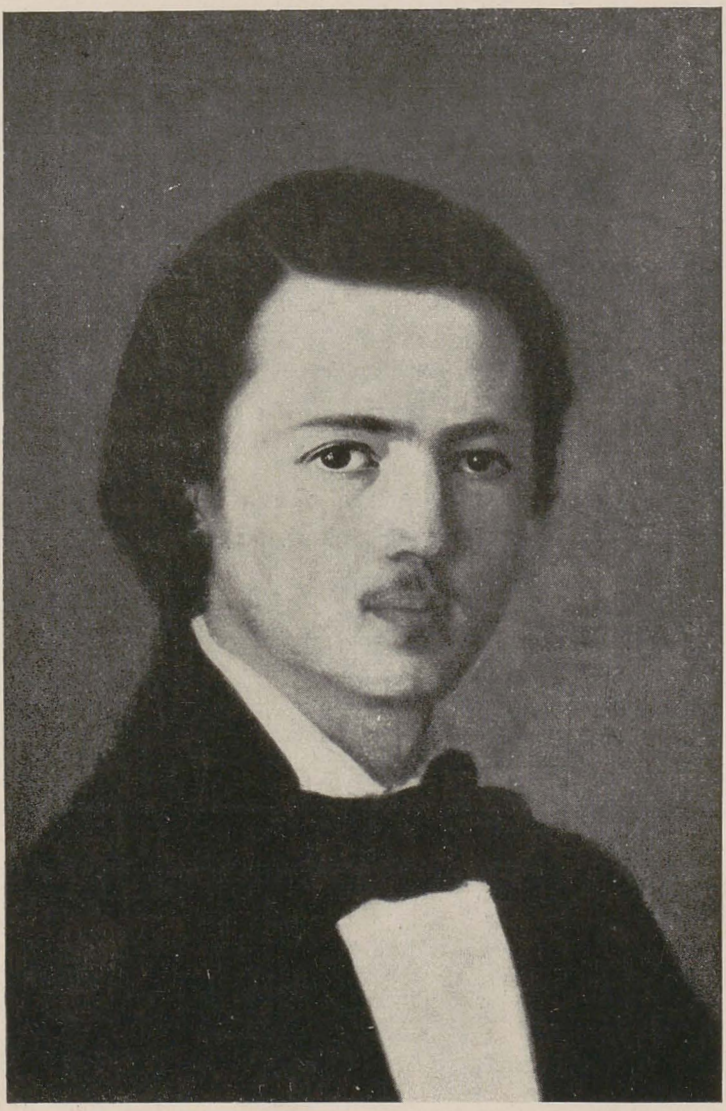
EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STVDII DE ARTĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



1. *Autoportret. 1857.*
(Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acad. Prof. G. OPRESCU și R. NICULESCU

N. GRIGORESCU

ANII DE UCENICIE

1956

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PREFAȚĂ

Studiul de față este rezultatul unor cercetări pe teren întreprinse în cursul anului 1955. Însărcinați să redactăm o monografie asupra marelui nostru artist, încă de la început ne-am dat seama cît de nesigure, uneori cît de false erau știrile pe care le aveam, mai ales asupra perioadei inițiale a activității lui Grigorescu, reprezentată, precum se știe, aproape exclusiv prin opere de pictură religioasă. Chiar atunci cînd o informație se presupunea că vine de la un prieten de aproape al pictorului, sau constituia o așa-zisă mărturie a acestuia, ea era adesea contrazisă de acte oficiale neîndoielnice. În această situație, pentru a ajunge să cunoaștem adevărul, nu era decît un mijloc: să întreprindem cercetări sistematice pe teren, să vizităm adică rînd pe rînd toate bisericile și mănăstirile unde se știa sau se bănuia că a lucrat Grigorescu, sau unde se putea găsi o icoană iscălită de el. În chipul acesta am ajuns să cunoaștem aproape tot ceea ce a mai rămas din opera lui din perioada care începe la 1850, anul despărțirii de Chladek, și merge pînă la 1861, cel al plecării în Franța. Rezultatele acestor cercetări au întrecut așteptările noastre. Sîntem azi în situația de a urmări aproape pas cu pas activitatea de adolescență și de primă tinerețe a marelui pictor, să-l vedem dezvoltîndu-se, pornind de la operele întreprinse la vîrsta de paisprezece ani, cu o precocitate uimitoare, pînă la icoanele și decorația murală de la Agapia, care dovedesc o treaptă de perfecțiune pe care nici un alt artist nu o mai atinsese și nu o va mai atinge în pictura noastră religioasă de stil neoclasic. Am ajuns astfel să putem trage concluzii precise asupra unor opere care se cunoșteau, dar care fuseseră sau neglijate sau studiate în fugă și, ceea ce este încă mai prețios, la descoperirea cîtorva zeci de icoane noi, care se succed

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în ordine cronologică și întregesc imaginea perioadei de debut a artistului. Atît acest material necunoscut, precum și concluziile noastre asupra operelor cunoscute, dar nu îndeajuns puse în valoare, se cuveneau să fie cît mai curînd aduse la cunoștința cercetătorilor și a publicului.

Editura de stat pentru literatură și artă a înțeles importanța rezultatelor obținute și ne-a dat posibilitatea să publicăm, încă de pe acum și înaintea monografiei pe care o pregătim, acest studiu asupra anilor de formație ai lui Grigorescu. El constituie un tot organic, care se desprinde în chip firesc din cercetările consacrate vieții și operei marelui nostru pictor, și oferă biografilor viitori posibilitatea de a cunoaște îndeaproape evoluția spirituală și profesională a artistului în perioada cea mai critică a dezvoltării sale. Procesul acesta, de observație și de analiză pe viu a formației celui mai strălucit pictor al nostru, devenit posibil datorită cercetărilor noastre recente și folosirii unor metode deosebite de cele încercate de predecesori, proces cu desăvîrșire unitar și constituind un subiect de sine stătător, ni se pare de natură a interesa pe toți cei ce doresc să înțeleagă evoluția picturii românești din secolul al XIX-lea.

Descrierea amănunțită a picturilor lui Grigorescu anterioare plecării în Franța va figura, firește, în Catalogul operei maestrului, la care, lucrează în prezent R. *Niculescu.*

Acad. Prof. G. OPRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SATUL NATAL ŞI FAMILIA LUI NICOLAE GRIGORESCU

Dacă strămoşii lui Eminescu au dat atîta de lucru biografilor, care s-au întrecut în a căuta origini romantice sau chiar de-a dreptul fabuloase celui mai mare poet romîn, puţinele studii închinate pînă acum lui Grigorescu au fost scutite de asemenea ipoteze inutile, făcute mai mult pentru a dovedi zelul sau imaginaţia cercetătorilor decît pentru a lămuri ceva. Puţine sînt ştirile pe care le avem pînă acum asupra înaintaşilor şi familiei lui Grigorescu şi este cu putinţă ca investigaţii oricît de conştiincioase să nu sporească prea mult cunoştinţele noastre în această materie. Un lucru este însă sigur: Grigorescu cobora dintr-un neam de ţărani din regiunea de şes a Munteniei, aşezat în comuna Pitaru, la jumătatea drumului dintre Bucureşti şi Piteşti. De « strămoşi » în sensul unei continuităţi de tradiţii familiale nici nu putea fi vorba. Grigorescu s-a ridicat din mijlocul păturii anonime a poporului, cel mai vechi ascendent cunoscut al pictorului fiind propriul său tată.

Astăzi comuna Pitaru este o aşezare de cîteva sute de case, răspîndită în toate direcţiile de o parte şi de alta a unui drum care se desface din şoseaua naţională. Pe vremuri fuseseră trei sate: Pitaru, Strîmbeanu şi Moara Crovului, reunite apoi într-o singură comună care luase într-un timp numele unui Văcărescu, fost proprietar de moşie prin partea locului. [1] Satul lui Grigorescu nu este una din acele aşezări de cîmpie în care casele lipite cu humă şi pitite sub căciuli înalte de stuf se înşiră la marginea

[1] *Marele dicţionar geografic al Romîniei*, vol. V, Buc. 1902, p. 727—728. Cf. şi A. VLAHUŢĂ *Pictorul N. I. Grigorescu*, Buc., 1910, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

drumului, cu ogrăzi neîngrijite și stăpînite în voie de orătănii. Dimpotrivă, casele sînt aici spațioase, gospodărești, acoperite cu tablă sau șindrilă, cu ferestre îndeajuns de largi și cu fațade văruite proaspăt și împodobite adesea în chipul cel mai neașteptat, cu motive roșii, galbene sau albastre. Hărnicia oamenilor se vădește și în înfățișarea curților, împrejmuite cu garduri bine întreținute, de ostrețe sau chiar de zid. Aproape în toate cazurile pe lîngă case se ridică acarete de tot felul, pătule, cotețe și stupi rînduiți simetric în fundul curții. N-ar fi cu neputință ca locuitorii să fi coborît cîndva de la munte, fie cu turmele, fie aduși de vreun proprietar. În orice caz vecinătatea palatului brîncovenesc de la Potlogi, situat la cîțiva kilometri spre sud, ne face să ne gîndim la o vechime de aproximativ două sute de ani, cel puțin pentru satele Pitaru și Strîmbeanu, în mijlocul cărora se înalță cîte o biserică de zid de la jumătatea veacului al XVIII-lea.

Înfățișarea proaspătă a caselor și a ulițelor este sporită de abundența vegetației, datorată apelor curgătoare care străbat regiunea. O gîrlă măruntă, Șuța, șerpuiește de-a lungul comunei, spre a se vărsa apoi în Răstoaca, prin a cărei albie, nu prea largă, dar destul de adîncă, apele înaintează mai departe spre Argeș. Copacul cel mai răspîndit este salcîmul, plantat pe marginea drumului sau prin curți, unde simțul gospodăresc al localnicilor a adăugat pomi roditori de tot felul precum și duzi pentru creșterea viermilor de mătase. Pe marginea apelor, sălciile bătrîne își desfac pletele pînă la pămînt, printre smocuri dese de stuf. În această oază de verdeață, drumuri argiloase și mizere duc cu ele fața gălbuie a stepei. Sînt drumurile pe care umblau cu un secol în urmă carele trudite ale clăcașilor și grăbitele rădvane boierești.

Starea înfloritoare a comunei Pitaru datează doar de cîteva zeci de ani, de cînd desființarea marii proprietăți în această regiune oferi localnicilor noi posibilități de dezvoltare materială. Cu totul altul era aspectul satului în anii copilăriei lui Grigorescu. Comuna Pitaru nu putea fi atunci cu mult mai întinsă decît în 1810, cînd număra doar 38 de case, cu 136 suflete, din care 66 bărbați și 70 femei. [1]

[1] *Catagrafia bisericilor din eparhia Ungrovlahiei*, 1810, II, fol. 256. Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, Doc. CMXVII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. *Locul unde se afla casa în care s-a născut Grigorescu*

În loc să aducă o îmbunătățire în soarta țărănimii, Regulamentul Organic sporise dimpotrivă zilele de muncă obligatorie în folosul boierului. Deși legea prevedea numai 12 zile de clacă, felul în care erau calculate normele de lucru obliga pe țăran să muncească de fapt 56 de zile pe an în Țara Romînească și 84 de zile în Moldova. Socotind apoi numărul normal de zile îngăduit de specificul muncii agricole, Bălcescu, care s-a aplecat printre cei dintîi asupra vieții chinuite a muncitorilor de la sate, ajungea la un total de cel mult 64 de zile rămase libere, în cursul cărora țăranul trebuia să agonisească hrana sa și a familiei sale pentru un an întreg și să strîngă banii pentru plata birului. [1] Se adăugau, bineînțeles, abuzurile arendașilor și ale slujbașilor statului, care înăspreau și mai mult condițiile de viață ale țăranului, silit adesea să-și vîndă vitele și, cînd nu le mai avea nici pe acestea, să se împrumute de la proprietar sau arendaș. Rezul-

[1] N. BĂLCESCU, *Reforma socială la romîni*, în *Opere*, Ed. Academiei R.P.R., vol. I, Buc., 1954, p. 263—264.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

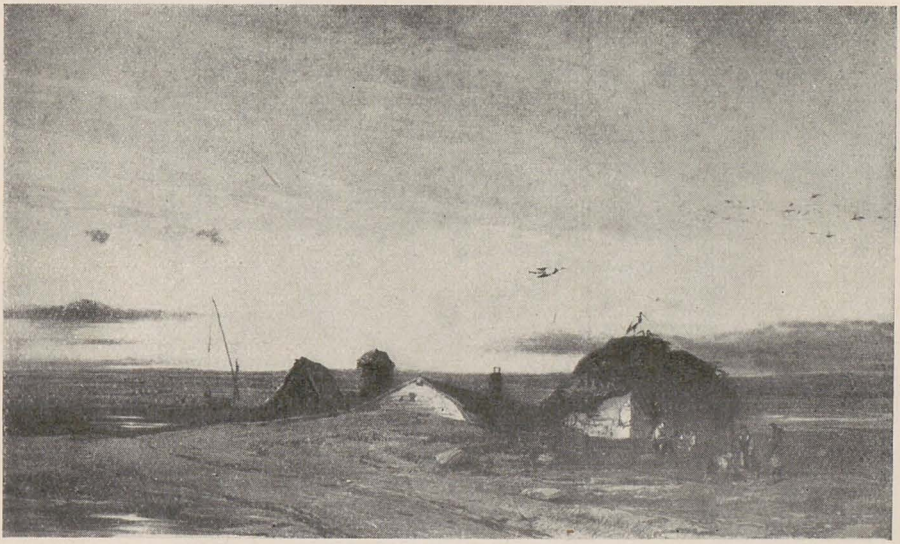
tatul, înfățișat tot de Bălcescu, este sumbru: « Acum țăranul s-a înfundat într-o datorie atît de mare, care se grămădește din an în an, încît toată viața lui este robit cu totul și numai cu moartea se poate plăti și mîntui de acești cumpliți cămătari de muncă».[1] Mai puțin putură ajunge pînă la țărani prevederile Regulamentului privitoare la școli. În principiu, se înființaseră sute și chiar mii de școli, atît în capitalele județelor cît și prin sate, menționate cu vădită satisfacție în rapoartele Obștestii Adunări. În fapt însă, multe dintre școlile sătești existau numai cu numele, căci întemeierea lor fusese lăsată în seama proprietarilor de moșii, care vedeau cu nemulțumire cum copii în stare să muncească la cîmp erau luați pentru învățătura, firește, mai puțin aducătoare de galbeni și ducați. Sub formele noi, vechea stare de lucruri rămînea deci aproape neschimbată. Nu erau departe vremurile pe care le zugrăvise Dinicu Golescu, anii în care locuitorii satelor trăiau într-o înfricoșătoare mizerie, « încît intrînd cineva într-acele locuri unde se numesc sate, nu va vedea nici biserică, nici casă, nici gard împrejurul casei, nici car, nici bou, nici vacă, nici oaie, nici pasăre, nici pătul cu semănăturile omului, pentru hrana familiei lui, și, în scurt, nimic; ci numai niște odăi în pămînt, ce le zic bordeie, unde, intrînd cinevaș, nu are a vedea alt decît o gaură numai în pămînt, încît poate încăpea cu nevasta și cu copiii împrejurul vetrei, și un coș de nuiele scos afară din fața pămîntului și lipit cu baligă. Și încă o altă gaură, prin care trebuie el să scape fugînd, cum va simți că au venit cinevaș la ușă: căci știe că nu poate fi alt, decît un trimis spre împlinire de bani». În aceste împrejurări ivirea unui slujbaș domnesc sau isprăvnicesc stîrnea o groază apocaliptică: « fugea atît ei, cît și muierile lor, și copiii care putea fugi, prin păduri și pe munți, întocmai ca dobitoacele cele sălbatice cînd le gonesc vînătorii cu cîinii».[2] Era departe deci adevărata viață a țăranului de atunci de surîzătoarele imagini pe care le-au lăsat în albumele lor de impresii călători romantici ca Auguste Raffet sau Michel Bouquet[3], interesați mai mult de aspectul etnografic și pito-

[1] N. BĂLCESCU, *op. cit.*, p. 268.

[2] Constantin GOLESCU, *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*, Ed. Nerva Hodoș, Buc., 1910, p. 59—60.

[3] Auguste RAFFET, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie & la Moldavie*, Paris (1848); Michel BOUQUET, *Album Valaque*, Paris, 1845. Cf. G. OPRESCU, *Țările române văzute de artiști francezi*, Buc., 1926.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



3. *Colibe în cîmpia Munteniei, la 1840*
Litografie de Eugène Cicéri după Michel Bouquet

resc. Cu toate acestea, un desen de prin 1840 al celui din urmă înfățișează cîteva colibe de pe Bărăgan în toată sinistra lor nuditate, vrednică ilustrație a cuvintelor lui Golescu[1]. Îngropate pe umătate în pămînt, la marginea unui drum care se pierde în cîmpie, colibele de la 1840 ne amintesc primitivele locuințe țărănești pictate uneori de Grigorescu așa cum le întîlnise, în anii îndepărtați ai copilăriei sau în peregrinările de mai tîrziu, cînd un instinct irezistibil îl va chema mereu printre truditorii satelor.

Satul Pitaru se afla în anii copilăriei lui Grigorescu pe moșia unui mare boier, ale cărui proprietăți, întinse în mai multe județe, împînziseră țara. Filip Lenș (1779—1858) era de multă vreme unul din acei membri ai protipendadei care, prin averea și influența lor, țineau în cumpănă

[1] Michel BOUQUET, *op. cit.*, pl. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4. *Filip Lenș*
Daguereotip

însăși puterea domnitorului, determinînd adesea înlocuirea lui și candidînd chiar la domnie. Fără a da crezare unor ipoteze genealogice care nu se sfiesc a cobori stirpea Lenșilor dintr-un Barthélemy de Linche din a doua jumătate a veacului al XV-lea, aliind-o cu felurite familii nobile florentine și provensale și chiar cu regele Poloniei Stanislas Leczinsky[1], și nici unor detractori care vedeau în Filip Lenș doar fiul îmbogățit al unui profesor de limbi străine și al unei crîșmărițe[2], nu putem tăgădui

[1] Th. CORNEL și Theodor ARGHEZI, *Figuri contimporane din Romînia. Familia Lenș*, Buc., 1911, p. 4—5.

[2] Cf. raportul din 15 febr. 1823 al consulului prusian Kreuchely către von Millitz, în HURMUZAKI-IORGA, *Documente privitoare la istoria romînilor*, vol. X, Buc., 1897, p. 212.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

faptul că proprietarul moșiei Pitaru avea în urma sa o interesantă ascendență de militari și diplomați. Un unchi al său, amestecat în intrigile fanariote, fusese decapitat în 1760 la Constantinopol[1], în vreme ce tatăl, așezat în Țara Romînească și căsătorit cu o romîncă, deveni preceptorul feciorilor lui Alexandru Ipsilanti[2], neastîmpăratele beizadele care îndrăzniră să fugă de sub oblăduirea părintelui lor și a sultanului, trecînd hotarul austriac către Viena, împinse de «căldura vîrstei și rîvna vederii»[3].

Cînd unul dintre tinerii principi, Constantin Ipsilanti, ajunse el însuși pe tron, fiul profesorului francez se împărtăși de toate binefacerile bunăvoinței domnești, urcînd în scurtă vreme treptele devenite acum cu mult mai lesnicioase ale boieriei. Voievodul era un om învățat, care izbutise să adune un însemnat număr de tablouri, ce făcură în 1803 obiectul unei corespondențe diplomatice cu guvernul francez.[4] Se prea poate ca și originile colecției Lenș, formată în mare parte din miniaturi și porțelanuri de la sfîrșitul secolului al XVIII-leă și din timpul primului imperiu, să dateze tot din această vreme. În orice caz obiectele de artă adunate de Filip Lenș și de urmașii săi constituiau un ansamblu cu totul remarcabil, una dintre cele mai valoroase colecții de artă romînești din trecut. Printre piesele mai prețioase ale colecției, se numărau miniaturile unui J. B. Isabey, ca și cele semnate de englezul Richard Cosway sau de vienezii Heinrich Friedrich Füger și Moritz Michael Daffinger, gravuri de Dürer, Callot, Salvator Rosa, precum și numeroase cărți ilustrate și manuscrise miniate. Porțelanuri de Sèvres, de Meissen, de Viena, panoplii de arme vechi, mobile rococo și empire întregeau colecția[5] oferind totodată elementele posibile ale unui interior romînesc de la 1830.

Curtea de la Pitaru, așezată la vărsarea Șuței în Răstoaca, alcătuia ea însăși un mic domeniu, cu parc englezesc și helești, alături de larga

---

[1] M. KOGĂLNICEANU, *Letopisețî*. Ed. a II-a, vol. III, Buc., 1874, p. 255.

[2] Th. CORNEL și Theodor ARGHEZI, *op. cit.*, p. 9—10.

[3] Enăchiță VĂCĂRESCU, *Istoria împăraților othomani*, în Al. PAPIU ILARIAN, *Tezaurul de monumente istorice*, vol. II, Buc., 1863, p. 287.

[4] R. NICULESCU, *Contribuții la istoria începuturilor picturii romînești*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 1—2, p. 88.

[5] Th. CORNEL și Theodor ARGHEZI, *op. cit.*, passim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ogradă pentru magazii, cotețe și hambare. Exemplul Potlogilor lui Brîncoveanu pare să fi fost urmat aici în multe privințe, pînă și în masivul zid împrejmuitor care ocolește conacul și acareturile. Vechea clădire nu mai există astăzi, fiind refăcută cu totul, însă pe temeliile primitive și respectîndu-se planul inițial. Așa cum se înfățișează acum, conacul se întinde pe un singur cat cu vreo paisprezece camere și altele cîteva la mansardă, deasupra unor beciuri adînci, în care vechea zidărie a rămas vizibilă. Împărțirea camerelor este cea obișnuită în asemenea cazuri, cu salon în față, sufragerie vastă în fund și încăperi grupate la rînd de-o parte și de alta pentru musafiri și ai casei. În spatele conacului se înalță biserica, la care se putea ajunge și direct din curtea boierească, printr-o poartă făcută anume în zid. Filip Lenș se îngriji de biserică, înnoindu-i picturile și făcîndu-i o catapeteasmă nouă.

Casele slujitorilor se aflau peste drum, dincolo de helești obținut prin abaterea unui cot al Șuței. Aici își avea locuința Ion Grigorescu, țăran cu oarecare știință de carte, folosit de boier pentru ținerea socotelilor moșiei. Unii biografi, în dorința de a «înnobila» originea lui Grigorescu, au văzut în tatăl pictorului un arendaș, sau cel puțin un vătaf de moșie, mergînd chiar pînă la a afirma că ținuse în arendă Potlogii.[1] Adevărul este că Ion Grigorescu era un mărunt slujbaș boieresc, «notariu», cum și-l amintea un bătrîn care-l cunoscuse.[2] Nicolae Grigorescu nu se va sfii niciodată de originea sa țărănească, afirmînd-o dimpotrivă cu tărie în toate împrejurările: «Sînt fecior de țăran și mă mîndresc cu aceasta!» va spune el mai tîrziu, indignat de presupunerea glumeață a lui Caragiale, care-i atribuia... sînge grecesc, «că prea e deștept».[3]

[1] Dr. C. I. ISTRATI, *Doi luceferi* în *Calendarul Minervei* 10 (1908), p. 124.

[2] Cf. adresa nr. 278, din 30 III 1955 a sfatului popular al comunei Pitaru, raionul Răcari, regiunea București, către Institutul de Istoria artei. Preotul N. Slăniceanu, parohul bisericii din Pitaru, afirmă că «după spusa bătrînului Ion Sandu Enache, născut în anul 1838, o dată cu N. Grigorescu și mort în anul 1936, în vîrstă de nouăzeci și opt ani, tatăl lui Grigorescu a fost „notariu" pe moșia lui Filip Lenș, nicidecum arendaș de moșie». Virgil Cioflec este de aceeași părere, socotind că tatăl pictorului «fusese mai întîi notar și mai apoi îngrijitor pe moșia familiei Lenș» *(Grigorescu,* Buc., 1925, p. 6*)*. Vlahuță nu precizează condiția socială a tatălui, mulțumindu-se a scrie că pictorul a văzut lumina «într-o casă fără noroc, plină de griji, unde sosirea acestui al șaselea copil de bună seamă că n-o fi fost vr-o bucurie», și vorbind mai departe de «anii de secetă care au trecut pustiitori peste bucățica de pămînt în care oamenii aceia își puneau munca și speranțele lor din ce în ce mai ostenite», de «tristețea acelei case fără noroc», de «spuza de copii mici» a soților Grigorescu *(Op. cit.,* p. 8—9*)*.

[3] Dr. C. ISTRATI, *Op. cit.,* p. 124—125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La nașterea pictorului, părinții săi, Ion și Ruxanda[1] Grigorescu, locuiau într-o casă dispărută astăzi, dar care se afla pe malul heleșteului boieresc[2], pe locul unde țăranii găseau pînă deunăzi cărămizi și chiar bucăți întregi de zid, acoperite în cele din urmă cu totul de iarbă. Și heleșteul a dispărut de altfel, lăsînd în urmă-i doar un ochi de apă ascuns după un dîmb.

Cum se întîmplă de obicei în cazul marilor scriitori și artiști, data nașterii pictorului a fost mult discutată. O primă ipoteză, care ne duce pînă în anul 1834, trebuie exclusă de la început, ca fiind întemeiată numai pe amintirile nesigure ale unui presupus tovarăș de atelier din tinerețe[3]. În lipsa unui act autentic, biografii au adoptat în general data de 15 mai 1838, propusă de Vlahuță, pe baza declarației lui Grigorescu, dată care fu primită în mod aproape unanim[4]. O vom accepta deocamdată și noi, semnalînd însă și o a treia ipoteză, nu lipsită de oarecare temei. La Paris Grigorescu se înscrisese în registrul Școlii de belle-arte ca fiind născut în București, la 15 mai 1837[5]. În ce privește localitatea, tînărul artist recursese desigur la o aproximație, necesară pentru a înlesni străinilor identificarea locului de unde venea. Mai ciudată este schimbarea anului nașterii, cu păstrarea însă a zilei, care ne face să bănuim o scăpare din vedere a celui care a completat rubricile registrului școlii.

Tatăl pictorului, fire aprinsă și nestatornică, muri tînăr în 1843[6], lăsîndu-și casa și copiii în seama Ruxandei, care avea să întîmpine pentru creșterea lor multe și mari greutăți. Copiii soților Grigorescu erau șapte

---

[1] Numele părinților lui Grigorescu, în VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 9.

[2] Cf. adresa citată a sfatului popular al comunei Pitaru. Bătrînul Enache își amintea că se jucase cu Nicolae Grigorescu « pe malul eleșteului boieresc ce se afla în fața conacului lui Filip de Lench ». Aici erau « o serie de căsuțe mici, în care locuiau pe atunci funcționarii și argații permanenți ai boierului ».

[3] Este vorba de Anton Serafim. Acesta ar fi spus: « eu sînt născut în '38, Grigorescu era mai mare ca mine cu patru ani. Cînd am intrat eu ucenic la Pantelică (diminutivul zugravului Nae Pantelimonescu), Grigorescu ieșise calfă ». Ne întrebăm însă dacă Serafim nu confunda în amintirile sale pe Nicolae Grigorescu cu fratele său, Gheorghe. Pentru acesta din urmă, cu oarecare aproximație, data ar corespunde (CIOFLEC, *op. cit.*, p. 7). Cioflec afirmă că data transmisă de Serafim ar fi fost confirmată și de fratele pictorului, Gheorghe.

[4] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 8; cf. și Dr. C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 124.

[5] I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cîteva lămuriri*, în VLAHUȚĂ, *Pictorul N. I. Grigorescu*, ed. a II-a, Craiova, 1939, p. 6.

[6] A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, Buc., 1910, p. 9; pentru Ion Grigorescu cf. și Dr. C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la număr, în vîrstă de patru pînă la doisprezece ani la moartea tatălui,[1] fiind aşadar născuţi între 1831 şi 1839. Din amintirile lui Grigorescu se desprinde chipul blînd şi resemnat al mamei, care a avut tăria să se strămute cu copiii la Bucureşti, pentru a căuta de lucru. Îndeletnicirea sa de văduvă pare a fi fost croitoria, cu care se străduia să îndestuleze multele guri pe care le avea de hrănit. « Cu acul ne-a crescut biata mama. Şi o dată n-am auzit-o plîngîndu-se, ori blestemînd, ori spunînd vreo vorbă rea . . . De dimineaţă pînă-n noapte muncea şi ne îngrijea s-avem de toate. » Ruxanda se sili să înveţe singură a citi şi a scrie, spre a nu-şi lăsa copiii fără ş ire de carte, căci, săraci cum erau, n-avea cu ce-i ţine prin şcoli. Pictorul însuşi n-a putut urma decît două clase primare. Copiii începură de altfel să muncească de timpuriu. Fetele deprinseră croitoria iar unul dintre băieţi, Gheorghe, intră ucenic la un unchi din partea mamei, zugrav de biserici. La zece ani, Nicolae, *Nicu*, cum îi spuneau prietenii şi rudele, intră şi el la un meşter zugrav şi după cîtăva vreme putu aduce acasă primii sorcoveţi cîştigaţi pe icoanele vîndute în tîrg. « Doamne, cu ce bucurie am venit eu acasă după cea dintîi afacere a mea ! Făcusem vreo 10 sorcoveţi — şi cînd i-am pus mamei în mînă, s-a uitat la bani, apoi la mine şi m-a întrebat îngrijată de unde-s — că eu lucrasem pe ascuns icoanele. Cînd i-am spus, m-a sărutat, a dat să zică ceva şi s-a întors repede cu faţa spre fereastră, că-i venea să plîngă. Aceea a fost, poate, cea mai fericită zi din viaţa mea »[2]. Cu vremea Nicu rămase singurul susţinător al celor de acasă. La 1856 adolescentul mărturisea într-o jalbă că se află « împovărat de îngrijirea de asistenţă a unei mame văduve şi soră mai mică decît mine »[3]. Iubirea filială îl ţinu legat de ţară cît timp mai trăi Ruxanda, care muri prin 1860, puţin înainte de plecarea artistului în Franţa.[4]

O negură deasă ascunde încă biografiile unora dintre fraţii şi surorile lui Grigorescu. Din şase copii, cîţi au fost în afară de pictor, cunoaştem pînă acum numai trei, despre care vorbesc puţinele documente rămase

[1] A. VLAHUŢĂ, *op. cit.*, p. 9.
[2] *Ibidem*, p. 11—12.
[3] Teodora VOINESCU, *Epoca de formaţie a lui Nicolae Grigorescu*. Extras din *Viaţa românească*, 30 (1938), p. 7, n. 3.
[4] Dr. C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5. Gh. Grigorescu, *Sf. Constantin şi Elena*
(Pitaru)

şi mărturiile familiei. Mai mare ni se spune că a fost o fată, Elenca, născută deci, după socotelile noastre, în 1831. Era în orice caz mai vîrstnică decît Gheorghe, căci în 1851 o vedem garantînd un contract al acestuia, încheiat cu Anton Chladek: « Eu Elena Grigorescu chezaş ».[1] După această dată Elenca se mărită cu un anume Filionescu, funcţionar la primărie, cu care avu o fată, Alexandrina, de a cărei educaţie se va

[1] Teodora VOINESCU, *Anton Chladek şi începuturile picturii româneşti*. Buc., 1936, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

6. Gh. Grigorescu, *Sf. Spiridon*
(Pitaru)

îngriji îndeaproape unchiul Nicolae, înlesnindu-i să urmeze literele la Paris. Întoarsă în țară, Alexandrina Filionescu deschise un pension de fete cunoscut pe vremuri. Avem un frumos portret al ei pictat de Grigorescu.[1] Elenca trăi încă multă vreme, păstrînd legăturile cu fratele ajuns celebru. În 1900 Grigorescu îi scria, rugînd-o să-i caute un model.[2] Sora mai

[1] Col. Maria Chihăescu, reprodus în VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 34.
[2] Scrisoare din 7 decembrie 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7. Gh. Grigorescu, *Sf. Dimtrie*
(Pitaru)

mare supraviețui fraților și muri abia în timpul primului război mondial, prin 1917 sau 1918.

Deși mai tînăr, Gheorghe Grigorescu murise cu șase ani înainte, la 31 august 1912.[1] Se născuse prin 1835,[2] intrînd de copil, cum am văzut,

[1] Gheorghe Grigorescu a murit la spitalul Pantelimon. Cf. actul de deces nr. 286 din 31 august 1912, în arhiva Institutului de Istoria Artei.

[2] Descendenții lui Gheorghe Grigorescu afirmă că acesta avea în 1880, cînd s-a căsătorit, patruzeci și cinci de ani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în atelierul unchiului zugrav și apoi în acela al lui Chladek. La șaisprezece ani era îndeajuns de înaintat în meșteșugul picturii, pentru a fi întrebuințat de acesta din urmă la zugrăvirea unei biserici, cu contract în regulă, dar cu o remunerație destul de modestă, ceea ce arată că rolul său nu era prea însemnat. Actul pe care Elenca îl iscălise ca garantă ni s-a păstrat:

Condract

Prin care iscălitul m-am învoit cu dumnealui d. Antonie Chladek a-i lucra la o biserică ce era de zugrăvit pînă îi voi săvîrși tot lucrul, însă să fiu dator a stărui pe lucru fără a strica măcar o zi din cele de lucru însă duminicile și praznicele împărătești să fiu slobod fără a mă întrebuința nici la cel mai mic lucru. Și dumnealui să fie dator a mă plăti, după a noastră învoială, cîte șapte galbeni bani împărătești, pentru fiecare lună, precum și mîncare, din care bani am primit înainte cinci galbeni bani împărătești, iar ceilalți bani îi voi primi întotdeauna la fiecare sfîrșit de lună și se va trece în dosul acestui condract. Și spre a-și avea temei, am iscălit însumi rugînd și pe cinstita comisie al (văpselei) albastru a-l adeveri după orînduială.

G. GRIGORESCU, 1851 aprilie 23.[1]

Chladek trebuia deci să-și ia toate măsurile pentru a se putea bizui pe elevul său, care se dovedi toată viața un om nestatornic și capricios.

Ce putuse învăța Ghiță Grigorescu de la Chladek se vede din cele cîteva icoane ale sale ajunse pînă la noi. În biserica din Pitaru se păstrează și astăzi trei dintre ele, datate 1852 și 1853: *Sfîntul Spiridon*, *Sfîntul Dimitrie* și *Sfinții Constantin și Elena*.[2] Sînt icoane de dimensiuni mijlocii, pictate bineînțeles pe lemn, în ulei, superioare ca tehnică producției obișnuite a zugravilor vremii. Chipurile sînt modelate cu oarecare știință, în spiritul neoclasic care caracteriza pictura lui Chladek, cu un colorit în care se simte un anumit interes pentru simetriile cromatice, colorit menținut într-o gamă caldă, în care predomină nuanțele de roșu. Nici o însușire

[1] Teodora VOINESCU, *loc. cit.*

[2] Dintre cele trei icoane Vlahuță *(op. cit.*, p. 8*)* o citează numai pe cea din urmă, atribuind-o în mod eronat, după părerea noastră, pe baza unei tradiții locale, acelui obscur « Ghiță Grigorescu, unchiul marelui pictor, care era și el zugrav de biserici ». În orice caz unchiul, de va fi fost din partea mamei, nu se putea numi tot Grigorescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8. *Sf. Constantin şi Elena*
(Băicoi)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

9. *Gh. Grigorescu bătrîn*
(Muzeul R.P.R., Secția de Artă Grafică)

personală deosebită nu însuflețește însă aceste imagini, în care un meșteșugar abil aplică procedee învățate pe de rost. Nici accentele de lumină așezate mecanic, fără sensibilitate, nu izbutesc să dea viață ochilor, după cum nici indicarea faldurilor și reflexelor din veșminte nu sugerează trupuri reale. Este evidentă asemănarea de stil și procedee a acestor opere cu icoanele pictate de Nicolae Grigorescu în aceeași vreme, de pildă cu cele de la biserica de la Băicoi, datînd din 1853. În ceea ce privește viziunea însă, limbajul neoclasic îmbracă la fratele mai tînăr o lume proprie, de grație, de poezie, o personalitate care face din încercările copilului precoce prevestiri ale marilor sale izbînzi de mai tîrziu. Poate fi instructivă din acest punct de vedere comparația între două icoane cu același motiv, pictate în același an de cei doi frați. La Băicoi și la Pitaru, *Sfinții Constantin și Elena* ne întîmpină în veșminte și atitudini asemănătoare, reproducînd desigur un prototip

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

10. *Gh. Grigorescu, fratele pictorului*

întîlnit în atelierul lui Chladek. La prima vedere cele două icoane ar părea aproape identice, dar un examen mai atent ne face să înțelegem îndată adîncile deosebiri care le despart. În icoana lui Nicolae Grigorescu personajele sînt solid așezate în spațiu, veșmintele cad grele, pictate cu un simț robust al materiei, cu ingenuități și îndrăzneli de tușă care amintesc bucuria de a exprima lumea obiectivă ce face farmecul primitivilor flamanzi. Fizionomiile au personalitate, chipul lui Constantin e

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gînditor și melancolic, acela al Elenei, dimpotrivă, arată o energie aproape virilă. Nimic din toate acestea în icoana fratelui mai vîrstnic, pe care mezinul îl depășise încă de pe atunci. Siluetele șovăie aici nesigure într-un spațiu nedeterminat, fețele sînt impersonale, deosebindu-se mai mult prin direcția privirilor decît prin vreun element de caracterizare morală, draperiile n-au eleganță ci cad greoaie, în falduri care, trebuie s-o recunoaștem, se străduiesc să urmărească, fără a reuși de altfel, structura anatomică. La Nicolae, motivul se transfigurează, devine aproape o operă de artă, în timp ce icoana lui Gheorghe rămîne mută, simplă repetare a unui tipar tradițional.

În 1856 Gheorghe Grigorescu este ajutorul fratelui său la Zamfira, fiind lăsat în cele din urmă să termine singur lucrarea și să încaseze ultimul rest de bani.[1] Se pare că de aici Gheorghe ar fi trecut la Agapia, în aceeași calitate.[2] În acest caz el ar fi una din cele trei persoane pentru care Nicolae cerea locuință și mîncare în contractul încheiat cu mănăstirea.[3] Mai tîrziu Gheorghe continuă să picteze icoane, cu mai multă rutină poate, dar cu și mai puțină căldură decît în trecut.[4] Cu vremea începu să facă și copii după ilustrate, încercînd și cîte un portret, cu intenția vizibilă de a merge pe urmele fratelui său.[5] Pentru această fire veșnic neliniștită și nemulțumită, pictura rămăsese de altfel o ocupație de diletant și, cel mult, un mijloc de a cîștiga mici sume de bani în momentele dificile.

Ani de-a rîndul, Gheorghe schimbă slujbele obținute prin stăruința fratelui, trecînd de la tribunal la regie și de aici în serviciul vămilor, plictisindu-se îndată pretutindeni, la Iași, la Pitești, la Călărași, la Constanța. Neastîmpărul, înclinarea de a trece peste convenții sînt însușiri comune celor doi frați, înnobilate însă la Nicolae prin

---

[1] Teodora VOINESCU, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, p. 10 - 12.

[2] Informație orală de la Lucia Ghițescu, fiica lui Gheorghe Grigorescu.

[3] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 13.

[4] *Maica Domnului* și *Sfinții Nicolae și Stelian* în col. Maria Chihăescu. *Maica Domnului* în col. Lucia Ghițescu.

[5] Un portret de fată, în col. prof. G. Ghițescu, este o copie după N. Grigorescu, originalul, *Fetița pescarului*, fiind reprodus în VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 182.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

11. *Portretul Mariei Ghigorț, sora pictorului*

punerea lor în slujba unei vieți creatoare. Și fizicește, frații semănau, avînd amîndoi trăsături delicate. Gheorghe își făcuse un cap de artist, cu părul lung lăsat pe ceafă și cu o mică barbă de diacon. Spre bătrînețe însă deveni gros și posac, așa cum îl vedem într-un desen al fratelui său. [1]

Mai avem știri și despre o altă soră a pictorului, Maria Ghigorț, care muri destul de tînără. [2] Într-o fotografie de prin 1860, ea este alături de soțul ei, în rochie de tafta cu crinolină. Uscățivă, măruntă la trup, ușor intimidată de obiectivul aparatului, Maria ne privește cu ochii albaștri,

[1] Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de Artă Grafică.
[2] Informație orală de la Maria Chihăescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

12. *Maria Ghigorț și soțul ei*

adînc ascunși în orbite[1]. În casă, această femeie cu mîini aspre și muncite umbla ca gospodinele de pe vremuri, în haine pe jumătate țărănești, legată la cap cu tulpan, așa cum a pictat-o fratele ei într-un tablou care o înfățișează cusînd așezată pe o sofa.[2]

[1] Fotografie « W. Wollenteit Bucarest ».

[2] Tabloul reprodus în VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 198. Identificarea făcută de Maria Chihăescu, descendentă directă a Mariei Ghigorț. Un desen pentru acest tablou la Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU ICONAR

Nici una dintre fazele vieții lui Grigorescu nu este mai greu de lămurit, nu prezintă mai multe dificultăți pentru biograf, decît faza începuturilor. Cînd și cum s-a produs acea apropiere a copilului de arta menită să devină pasiunea constantă a vieții sale, artă în care el presimte că e sortit să aibă rolul eroic, pe care cu adevărat l-a jucat la maturitate? Biografii și cei care au cunoscut episoadele acelui început din izvoare indirecte, scrise sau orale și, mai ales, cei care au avut norocul să-l cunoască personal pe maestru, să-l audă povestind, să-i pună întrebări și să obțină răspunsuri, au încurcat așa de mult datele și persoanele, încît avem nevoie acum de cercetări amănunțite, de confruntarea diverselor afirmații contradictorii, spre a putea stabili ceva cu certitudine. Se poate ca și Grigorescu însuși, uitînd unele amănunte, amestecînd uneori amintirile, să fi contribuit la nesiguranța care domnește pînă și cu privire la anul său de naștere.

Cea mai fragedă copilărie și-a petrecut-o, am spus-o, la un conac al familiei Lenș, în care proprietarul nu locuia în permanență, dar a cărui supraveghere era lăsată, după toate probabilitățile, tatălui lui Grigorescu. Deși copil de oameni săraci, Grigorescu, însoțind pe tatăl sau pe mama sa, a putut pătrunde în locuința proprietarului, unde va fi privit cu ochi uimiți comoara de culori și de forme, atît de rară și atît de variată, strînsă de bogatul boier. Pe de altă parte, fratele său mai mare, în epoca la care moare tatăl lor, trebuie să fi fost în legătură cu Chladek, ca ucenic în arta zugrăvitului, de vreme ce, în 1851, adică numai la cîțiva ani după moartea lui Ion Grigorescu, Ghiță este în stare să-și ajute maestrul la pictarea unei biserici, cum se vede din contractul pe care îl

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

posedăm în original.[1] Îndemnul de a se destina și el picturii i-a putut veni astfel lui Grigorescu din două părți: din amintirile proaspete ale copilăriei sale, vrăjite de posibilitățile de a emoționa ale artei și, pe de altă parte, de la exemplul fratelui său mai mare.

În 1843, moartea tatălui sileşte numeroasa familie, lipsită de sprijin și de mijloace, să părăsească satul și să vină, toamna, la București. Aici văduva lui Ion Grigorescu nu era cu totul străină, de vreme ce o rudă apropiată, o mătușă, locuia într-una din mahalalele capitalei. Unde se găsea acea rudă, Maria, care o primește cu atîta bunăvoință pe Ruxanda cu cei șase copii ai ei ?

Vlahuță, care deținea informația de la Grigorescu, vorbește de mahalaua Cărămidarilor.[2] Cioflec însă, fără să spună de unde-i venea această știre, afirmă că primul popas al pribegilor a fost tot la Filip Lenș, fostul proprietar, și anume la grădina acestuia, în Clopotari, « pe locul unde se află azi spitalul de copii »[3].

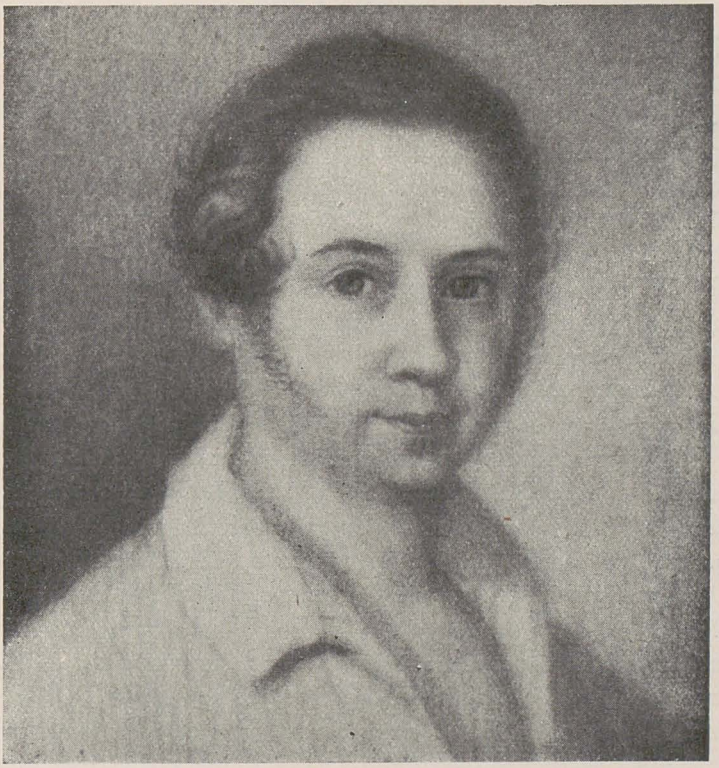
Oprindu-se mai întîi pentru scurtă vreme la grădina din Clopotari și numai ceva mai în urmă stabilindu-se în Cărămidari, la ruda lor, sau mergînd direct la mătușa Maria în Cărămidari este sigur că în această din urmă mahala și-a petrecut Grigorescu mare parte din anii copilăriei, de la sosirea în București pînă ce la rîndul lui, în 1848, avea să intre ca ucenic la Chladek.

Este interesant de constatat că, tot în 1843 și tot în Cărămidari, Anton Chladek, de care soarta lui Grigorescu va fi atît de strîns legată, închiriază o grădină cu duzi, a părintelui Sevastos Nifon, de la un chir Niculae Panaiot, pentru a instala acolo o crescătorie de viermi de mătase.[4] Locuitorii aceleiași mahalale se cunosc mai totdeauna între dînșii. Prezența unui zugrav cu renume în mijlocul celor din Cărămidari a putut da mamei lui Grigorescu ideea de a-i cere acestuia să se ocupe de fiii săi, mai întîi de Ghiță, cel mai mare, apoi, prin mijlocirea acestuia sau prin intermediul acelui enigmatic unchi priceput în ale zugrăviei[5] și de Nicu, cel mai mic.

---

[1] Teodora VOINESCU, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, p. 28.
[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 9.
[3] CIOFLEC, *op. cit.*, p. 6.
[4] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 23—24.
[5] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 8, n. 1 și p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



13. Anton Chladek, *Autoportret*
(Col. Prof. C. Ionescu-Mihăieşti)

«La 10 ani — spune Grigorescu — am intrat şi eu la un iconar»[1], adică la Chladek. Învăţătura sa îşi are deci începutul în 1848. În 1848 Chladek locuia lîngă biserica Boteanu, pe atunci numită a Bradului şi nu chiar în strada Clemenţei, cum s-a spus[2], dar foarte aproape de această stradă. Era o casă frumoasă, veche, de aspectul celor care se mai întîlneau în Bucureşti

[1] VLAHUŢĂ, *op. cit.*, p. 11.
[2] CIOFLEC, *op. cit.*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar la începutul secolului nostru, cu un foișor peste gîrliciul pivniței, cu un singur etaj, dar săltată de la pămînt. Mai tirziu, viața devenindu-i din ce în ce mai grea, pierzindu-și clienții și nemaiputînd da lecții, nici în particular și nici la școala de la Pitar Moș, unde multă vreme funcționase ca profesor de desen, fiind înșelat și de cel cu care se asociase pentru a înjgheba o fabrică de mătăsuri, în vederea căreia închiriase grădina cu duzi, bătrînul maestru își vinde această casă, se mută succesiv în vreo două locuri și, în cele din urmă, cumpără o alta, mult mai mică, în strada Teilor, la locul numit Coșul înalt. În 1848, anul întîlnirii cu Grigorescu, el locuia însă în casele din strada Boteanu și îngrijea și de grădina din Cărămidari.[1]

Să ne oprim puțin asupra acestei întîlniri. Chladek era un pictor cu frumoase cunoștințe în arta sa, un miniaturist care n-a fost întrecut de nici un alt artist la noi, cultivat, civilizat, cum se vede și din autoportretele sale, unul în ulei, altul în miniatură, în posesia nepotului său, profesorul C. Ionescu-Mihăiești. Una din fiicele lui Chladek, mama profesorului Mihăiești, știa să povestească întîmplări cunoscute în familie, care concordă cu ceea ce Grigorescu însuși i-a povestit cîndva lui Vlahuță.

Chladek va fi fost, cum afirmă Grigorescu, «un om sucit...» Îl punea să-i mături odaia, ni se spune, să-i legene copilul și, cînd voia să privească cum picta, îl gonea.[2] Este desigur la mijloc o anumită exagerare provenită poate și din pricina contribuției lui Vlahuță la redactarea spuselor lui Grigorescu. Ce i se reproșează lui Chladek ? Că-l obliga pe ucenic să mături odaia, adică atelierul. Dar acesta era un lucru de la sine înțeles în viața de atunci a ucenicilor.[3] Era ursuz bătrînul și nu suferea să fie privit cînd picta. Se poate. Cu un copil nerăbdător alături, cel care pictează și are nevoie de toată atenția poate ușor deveni irascibil. De

[1] Informații oreal de la urmașii lui Anton Chladek.

[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 11—12.

[3] Să ne amintim, pentru a ne da seama de felul cum erau tratați ucenicii zugravilor în această vreme, de peripețiile vieții lui Vasile Mateescu, din cunoscuta sa autobiografie: *Povestea unui băiat de la țară*, peripeții întîmplate cam în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cu mult mai umilitoare și mai crude decît ceea ce Grigorescu, în versiunea lui Vlahuță, îi impută lui Chladek. Pentru raporturile dintre pictorul ceh și tînărul său elev, cf. și G. OPRESCU, *Primul profesor al lui Grigorescu: Anton Chladek*. în *Lui Nicolae Iorga, omagiu*. Craiova, [1921], p. 231—238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aici, pe întrecute, biografii lui Grigorescu au tras concluzia că relațiile lui Grigorescu cu maestrul său ar fi fost neplăcute, aproape dușmănoase[1], fără să țină seama de faptul că Anton Chladek s-a interesat mereu de progresele fostului său elev și că una din ultimele sale bucurii, după cum se știa în familie, a fost succesul lui Grigorescu la expoziția din 1873. Acești biografi ar fi trebuit să nu se oprească la prima parte din declarația atribuită pictorului, ci să continue citația, din care se vede că tot acesta îi spunea lui Vlahuță: «Numai cîteodată, cînd îi frecam culorile, se mai îmbună și mă lăsa pe lîngă el; eram atunci în culmea fericirii, îmi vorbea blînd, îmi arăta cum să fac sfinții — și eu îi sorbeam cuvintele și mă uitam la el ca la un Dumnezeu»[2]. Un om cu toane, acest Chladek, desigur, dar nu un om rău. Am putea adăuga: așa cum sînt mulți artiști. Iar faptul că-și asociază, un an după plecarea de la el a lui Grigorescu, pe fratele acestuia, pe Ghiță, la zugrăvirea unei biserici, nu e o probă de relații neprietenoase între familia lui Grigorescu și bătrînul profesor.

Grigorescu povestește mai departe: « După doi ani m-am întors acasă și am început să fac singur iconițe »[3]. Iată o afirmație categorică și desigur fără replică. În 1850, el iese deci din atelierul lui Chladek, suficient de pregătit pentru acea parte a meseriei sale care-i asigura traiul, lui, mamei și unei surori, cum o va spune singur în suplica sa către domnitor, cîțiva ani mai tîrziu[4], și începe să practice comerțul ambulant de icoane, prin bîlciuri și pe unde se aduna obișnuit lume mai multă. Nu era însă singurul iconar obligat să ducă o astfel de viață. Alții făceau exact același lucru. Întîlnirile frecvente, aceleași nevoi și aceleași posibilități de a le satisface l-au pus în contact cu alți zugravi de seama lui sau mai în vîrstă, cu care s-a împrietenit, cu care mai tîrziu a putut colabora, cum este acel Niță Piriiescu, tovarășul de lucru de la Băicoi, și așa s-a format legenda, supusă multor îndoieli, a trecerii sale prin mai multe ateliere, după plecarea de la Chladek. Ce-ar fi putut el învăța de la oameni cu mult mai neexperimentați decît primul său dascăl? Iată o întrebare pe care ar fi trebuit să și-o pună cei care vorbesc

---

[1] VLAHUȚĂ, *ibid.*, *loc. cit.*; CIOFLEC, *op. cit.*, p. 6.
[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 12.
[3] *Ibid.*, *loc. cit.*
[4] Cf. petiția lui Grigorescu către Barbu Știrbei, din 5 ianuarie 1856, la Teodora VOINESCU, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, p. 7, n. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de perioade petrecute de Grigorescu, după 1850, prin atelierele unuia sau altuia.

Dar să ne întoarcem la Grigorescu însuși. De ce era el capabil, în 1850, la vîrsta de doisprezece ani? Ce cunoștințe profesionale aducea cu dînsul de pe urma contactului cu bătrînul său profesor în vederea acelor «iconițe» de care îi va vorbi lui Vlahuță, atîția ani mai tîrziu? Iată ce am dori să știm cu oarecare precizie. Să reținem termenul de iconiță, căci el ne lămurește asupra felului producției pe care adolescentul, la o vîrstă cînd alți copii de seama lui nu știu decît de școala primară și de jocul pe maidanele orașului, o purta din piață în piață, duminica și în zilele cînd se strîngea mult popor la un loc. Chladek a lucrat el însuși pictură religioasă. Fiind catolic, cea mai mare parte din operele rămase de la el, unele păstrate de urmașii săi, sînt chipuri de sfinți sau imagini ale Fecioarei, pictate pe pînză, în mărimea și maniera obișnuită a tablourilor de acest fel. El a primit însă și comenzi de la clienți ortodocși; una din acele lucrări, tocmai o « iconiță» (0,18 × 0,10), un *Cristos împărat*, cu globul în mînă și binecuvîntînd, în col. Lidia Mesrobeanu, este deosebit de interesantă. Este pictată pe un lemn subțire, peste o preparație din cele obișnuite, de culoare roză, în care însă nu intră de loc acel « lac », de care vorbește Cioflec.[1] Tipul celui reprezentat este cel întîlnit în toate aceste mici picturi portative, iar coloritul ținut într-o gamă închisă, înnegrit poate și din pricina vremii. Demn de notat este însă procedeul de care se servește Chladek în reprezentarea luminilor din veșmintele lui Cristos, toate executate în bronz (în loc de aur), constînd din linii apropiate paralele, așa numitele « blicuri de aur », și dînd impresia unor stofe cu reflexe aurii, procedeu tradițional la zugravii noștri de icoane, adoptat deci și de acest pictor străin stabilit la noi.

În 1856, la 25 februarie, Grigorescu picta o icoană de mari dimensiuni (1,08 × 0,70) tot pe lemn, semnată «Nicu Grigorescu» și datată, reprezentînd *Duminica tuturor sfinților*.[2] Ea se află în biserica Bradu Staicu din București.

[1] Virgil CIOFLEC, *op. cit.*, p. 7.

[2] Lucrarea fusese comandată, ne spune inscripția icoanei, de corporația băcanilor « cu silința și osteneala d. Zane Polovici, starostea, și a epitropilor d. Teodor Gheorghiu și d. Petre Fote ». Faptul că o comandă atît de importantă fusese încredințată unui atît de tînăr artist dovedește că reputația acestuia crescuse considerabil între 1850, anul cînd își începuse cariera de pictor independent, dar nevoit să-și poarte producția prin bîlciuri, și 1856, cînd o corporație cu vază, cum era cea a băcanilor, i se adresează direct. O copie din 1910 a acestei icoane, datorată preotului V. Damian, se păstrează la Secția de Artă Medievală a Muzeului din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

14. *Duminica tuturor sfinților*
(București, Biserica Bradu Staicu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sfînta Treime, sus, domină compoziția. Cete de îngeri, în dreapta și în stînga, conduse de arhangheli, umplu spațiul rămas liber în acea parte a lucrării. Sub ei Fecioara Maria și Ioan Botezătorul, ceva mai jos decît figurile Treimii. Și mai jos, proroci și apostoli, în frunte cu David, Petru, Solomon și cu cei patru evangheliști. Mai jos încă, între un grup de sfinți monahi, în stînga, și de arhierei și episcopi, conduși de părinții bisericii, în dreapta, Constantin și Elena, de ambele părți ale crucii, deasupra unui sobor numeros de sfinți și sfinte.

Caracteristic în această lucrare de mari proporții este că și aici, ca în iconița lui Chladek, luminile de pe veșminte sînt în bronz, în aceeași tehnică. Exemplul maestrului îl urmărește deci pe Grigorescu pînă în anul 1856, în care va începe zugrăvirea Zamfirei. De la iconițele mărunte, pe care le putea cumpăra oricine, care trebuie să fi circulat cu zecile, și în care Grigorescu se conforma gustului și cerințelor marii mulțimi a credincioșilor, el trecuse la opere de mari dimensiuni, cu multiple personaje, mult mai greu de grupat, menite să satisfacă, pe de o parte, ideea pe care și-o făcea cumpărătorul despre aspectul tradițional al sfinților, pe de altă parte nevoile artistice ale tînărului pictor, acum evoluate, în ceea ce privește corectitudinea desenului, plăcuta alăturare a culorilor și, mai presus chiar de acestea, adevărul atitudinilor și individualizarea trăsăturilor fiecărei fizionomii. Este evident pentru oricine analizează zecile de personaje din *Duminica tuturor sfinților* că principala grijă a artistului de optsprezece ani a fost să facă din fiecare dintre ele o ființă vie. Iată deci o trăsătură deosebit de importantă pentru această perioadă din viața marelui pictor, care vădește străduința sa de a-și apropia o artă cît mai vecină cu realitatea, de a depăși nivelul zugravilor de rînd, pentru care o icoană era doar o compoziție cu figuri, mai toate asemănătoare între ele, dominate de un vag sentiment de pietate. Și nu e inutil să amintim că urmărind acest rezultat, în figurile unora dintre sfinți, mai ales ale celor tineri, el își aduce aminte și de felul în care Chladek picta fețele miniaturilor sale.

Totuși, între anul cînd părăsește atelierul lui Chladek și cel în care execută această importantă lucrare, în tratarea căreia se remarcă cu atîta precizîune persistența detaliilor de tehnică tradițională însușite sub influența

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

profesorului său, Grigorescu pictează un bogat ansamblu de icoane. În acestea, spre surprinderea noastră, el se arată mult mai personal, mai el însuși ca procedee, decît în *Duminica tuturor sfinților*. Cercetări întreprinse în biserica de la Băicoi, ctitorie a principesei Cleopatra Trubețkoi, nepoata domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica, au dus la descoperirea unui însemnat număr de icoane deosebit de valoroase, nu numai din punctul de vedere documentar. Acest ansamblu constă din șase icoane împărătești, de mari proporții, astăzi așezate nu la catapetesmă, ci în dreptul stîlpilor ce despart pronaosul de naos și din unsprezece prăsnicare pictate pe ambele fețe, deci douăzeci și două de compoziții reprezentînd marile sărbători ortodoxe sau diverși sfinți. Opera lui Grigorescu se îmbogățește astfel cu douăzeci și opt de lucrări noi, rămase pînă azi absolut necunoscute. Iscălitura meșterului Nicu și cea a ajutorului său, Niță Pîrîiescu, ambele cu caractere cirilice, cum și data 1853 se citesc pe una dintre icoanele împărătești, și anume pe aceea a sfîntului Gheorghe.

În 1853 Grigorescu avea exact cincisprezece ani, și, dacă tot lucrul acestor douăzeci și opt de icoane a putut fi încheiat în acel an, el va fi fost început cel puțin cu un an înainte. Copilul de paisprezece ani a fost deci în stare să înceapă și să ducă la bun sfîrșit o întreprindere atît de serioasă, pentru desăvîrșirea căreia zugravi bătrîni și cu experiență au dat adesea greș, caz de excepțională precocitate, nu numai la noi, dar în întreaga istorie a picturii.

Pe moșia Băicoi a Ghiculeștilor, se găsea o biserică de un ciudat stil neogotic, probabil unul dintre primele monumente de acest fel din țara noastră, o noutate în mijlocul neoclasicismului care domnea atunci în arhitectură. Era un fel de paraclis al familiei, așezat exact în fața conacului și despărțit de acesta prin drumul ce străbătea în lungime satul. Pentru locuitorii satului principesa începu în 1849 zidirea unei alte biserici, terminată în 1853, în același timp cu icoanele lui Grigorescu.

La originea relațiilor dintre pictorul adolescent și familia Ghiculeștilor stă, se spune, un chip al Maicii Domnului, poate chiar acela care astăzi, îmbrăcat în argint aurit, se găsește printre icoanele împărătești de la Băicoi. Uimită de darul nemaiauzit al acestui copil-minune, principesa

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îi va fi încredințat apoi întreaga lucrare, în complexitatea ei. Grigorescu s-a arătat în orice caz demn de această mare încredere. [1]

Icoanele împărătești sînt de o formă și chiar de o dispoziție a figurilor puțin obișnuite, dar destul de asemănătoare din aceste puncte de vedere cu cele pe care Grigorescu le va picta mai tîrziu la Agapia. Ele reprezintă pe *Sfîntul Gheorghe* ca tînăr soldat în costum antic, pe *Evanghelistul Matei*, pe *Maica Domnului*, pe *Isus ca împărat*, în mijlocul unei cete de heruvimi, pe *Sfinții Constantin și Elena* și pe *Ioan Botezătorul* figurat cu aripi. Toți sînt în picioare și prin aceasta diferiți de aspectul pe care îl au de obicei în registrul icoanelor împărătești unde numai icoanele de pe ușile altarului, reprezentînd în genere pe sfinții arhangheli sau pe sfîntul Gheorghe, se înfățișează astfel, celelalte imagini fiind văzute numai pînă la brîu. Icoana care o înfățișează pe *Maica Domnului* fiind acoperită cu o ferecătură de argint aurit, cu o singură deschizătură pentru obraz, nu poate fi judecată în chip precis ca valoare picturală. În celelalte, fără ferecături, figurile apar în mijlocul unor peisaje foarte sumar tratate, mai mult în chip aluziv, prin cîteva elemente izolate: un pom, o ruină, elemente ieșite din îndrăznețe dar întîmplătoare urme de pensulă. Din toate este evidentă tendința artistului de a se supune curentului neoclasic, caracterizat prin perfecțiunea caligrafică a formelor. Nu ne putem împiedica însă de a constata că, supunîndu-se regulilor ce precumpăneau atunci în pictura bisericească a unui Tattarescu de pildă, Grigorescu îmbrăca o haină care, deși purtată cu ușurință, nu era croită pentru trupul lui. Neoclasicismul putea însemna un progres pentru zugravii care veneau la el formați în gustul picturii bisericești tradiționale, așa cum se practica încă la finele secolului al XVIII-lea, dar nu pentru un artist ca Grigorescu, care-și deschi-

[1] V. CIOFLEC *(op. cit.*, p. 8*)* vorbește de o comandă încredințată pictorului de principesa Trubețkoi, necunoscînd însă icoanele analizate aici și socotind că era vorba de zugrăvirea unei capele de pe moșia părintească a principesei, de lîngă Băicoi. În această capelă nu se găsesc însă decît neînsemnate urme de pictură murală, fără raport cu stilul lui Grigorescu.

Episodul cu principesa Trubețkoi se găsește de altfel și în articolul lui Delavrancea, apărut în timpul vieții artistului, cu amănunte care nu se puteau baza decît pe spusele acestuia: « Prințesa Trubețkoi îi porunci o „Maică a Domnului", și nu crezu ochilor văzînd opera tînărului. I-o arătă lui Alexandru Ghica și-i prezentă pe autor. Alexandru Ghica zise mirat: — „adevărat are mîna ușoară". Tînărul auzise, era cît p-aci să-i răspundă: — „aș fi fost bun de bărbier". Neapărat el simțea, ceva mai sus de umeri, chemarea lui, » (*Grigorescu*, în *Epoca* din 10 ianuarie 1902.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

15. N. Grigorescu şi Niţă Pîriiescu, *Sf. Gheorghe*, 1853
(Băicoi)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sese ochii sub conducerea unui pictor format în şcolile apusene şi care aspira la o artă mult mai aproape de realitate, mai vie, mai conformă cu temperamentul unui artist modern. Curînd, maturizat de o experienţă mai îndelungată şi de contactul cu exemplele mari ale artei universale, fie chiar numai sub forma unor gravuri, el va ezita între neoclasicism, căruia i se va supune încă atunci cînd va picta catapeteasma de la Agapia, şi o artă mai viguroasă, mai bogată în sensuri, în parte pornind de la sugestii venite de la opere ale Renaşterii şi ale Barocului, ca în pictura murală din aceeaşi biserică.

Trei sînt mai ales lucrările la care merită să ne oprim, printre cele şase icoane împărăteşti de la Băicoi: *Sfîntul Gheorghe*, *Isus ca împărat* şi *Constantin şi Elena*, fiecare pentru un alt motiv. Sfîntul Gheorghe, tînărul oştean roman, în costumul care-i îmbracă strict formele, punîndu-i-le în valoare printr-un desen corect, este o figură care face cinste artistului de cincisprezece ani. E pictat cu căldură şi cu pricepere. Muşchii membrelor inferioare, inserţia lor, anatomia generală a trupului, totul este subliniat cu exactitate. Draperia cade în cute elegante. Armonioase îi sînt şi gesturile, în graţia lor juvenilă. Culorile sînt alese cu grijă, de nuanţe noi în pictura noastră religioasă, luminoase, vesele. De altminteri, coloritul este ceea ce impresionează mai mult în toate aceste lucrări. Isus ca împărat, printre heruvimii gingaşi, zburînd în toate direcţiile, ca un stol de păsărele, la picioarele lui, pe un fond albastru deschis, are demnitate şi noblеţe, mulţumită mai ales drapajului savant al veşmintelor. Sfinţii Constantin şi Elena au însuşiri picturale şi mai preţioase, vădind o indiscutabilă personalitate de artist, pe care le-am analizat pe larg în capitolul precedent.

Pentru lumini, ca urmare a învăţăturii lui Chladek, ea însăşi pe linia picturii noastre religioase de tip neoclasic, de la finele secolului al XVIII-lea şi de atunci încoace, Grigorescu se servise, pînă şi în *Duminica tuturor sfinţilor*, de « blicuri » de aur. Aici însă, deşi ne găsim într-o epocă cu trei ani anterioară anului 1856, cînd terminase icoana pentru biserica Bradul Staicu, el nu recurge la acest procedeu. El renunţă de a obţine efectul de lumină prin linii de aur apropiate unele de altele şi mergînd în aceeaşi direcţie, dar îl realizează tot printr-o nuanţă de culoare deschisă, contrastînd cu restul suprafeţei pictate, un galben auriu-verzui, aşternut cu o pensulă încărcată de culoare, care lasă în urma ei o dungă groasă şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

16. *Evanghelistul Matei*
(Băicoi)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şerpuind de-a lungul cutelor veşmîntului, oprindu-se, agilă, numai pe muchia acelor cute, sugerînd astfel o unduire lentă a stofelor şi dîndu-ne impresia că fiecare figură astfel tratată trăieşte şi se mişcă în faţa noastră.

Felul acesta de a picta este urmat cu regularitate şi în prăsnicare. Cele douăzeci şi două de mici tablouri sînt fără îndoială partea cea mai neaşteptată din ansamblul pictat de Grigorescu la Băicoi. Dimensiunile mari ale figurilor din icoanele împărăteşti, nevoia de a le da o înfăţişare care să răspundă exigenţelor unor opere de asemenea proporţii, convenţionalul inevitabil al stilului neoclasic îl stingheresc oarecum pe Grigorescu. În prăsnicare însă el îşi reia libertatea, mai ales în colorit, lăsînd să vorbească temperamentul său impetuos şi vesel. E probabil că răsfoise unele cărţi cu imagini, în vederea temelor mai complicate: *Buna Vestire*, *Naşterea Fecioarei*, *Înfăţişarea la Templu*, *Botezul* sau *Învierea*. Le repovesteşte însă cu închipuirea lui de copil inteligent şi zglobiu, bucuros să-şi exteriorizeze senzaţiile, cu simţul lui înnăscut pentru îmbinarea armonioasă a culorilor şi, ceea ce e mai uimitor, cu o stăpînire a pensulei surprinzătoare. Într-o pastă destul de groasă, însă onctuoasă, dîra de culoare circulă dintr-un loc în altul, sigură, rotindu-se în jurul formelor rotunde, întorcîndu-se în loc, lăsînd în urma ei o tuşă în care aproape se pot număra firele pensulei, cu un brio într-adevăr de necrezut la un copil de paisprezece ani. Pe alocuri, în veşmintele figurilor izolate, ornamente de forme plăcute şi variate pun pete de strălucire, ca şi în mantia sfîntului Constantin din icoana cea mare. Capetele multor sfinţi şi sfinte tinere, Pantelimon sau Varvara de pildă, cu faţa plină, cu pielea catifelată, cu mîinile delicate, sînt bine desenate, au păstrat ceva din maniera cu care Chladek îşi lucra miniaturile, manieră pe care, cum se vede, meşterul ceh a transmis-o şi elevului său. Dar poate că nicăieri aceste însuşiri, în care bănuim pe maestrul de mai tîrziu, pe marele colorist şi pe strălucitul desenator, nu sînt mai evidente decît în *Buna Vestire*, în care arhanghelul, coborît din zbor într-un racursiu îndrăzneţ, pluteşte în aer, învelit în draperii somptuoase, fluturînd în jurul lui, şi se înfăţişează înaintea Fecioarei, smerită şi speriată de neaşteptata apariţie.

Acest mănunchi de opere, rod primăvăratic şi atît de promiţător al creaţiei viitorului maestru, este ceea ce ne impresionează poate mai mult

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

17. *Buna Vestire*
(Băicoi)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

18. *Sfinții Voievozi*
(Băicoi)

în această perioadă de pregătire și tranziție. Mulțumită surprinzătoarei descoperiri din biserica de la Băicoi, putem astăzi nu numai să umplem cu opere sigure epoca de dinainte de Căldărușani și de Zamfira, dar și să ne dăm seama de rolul pe care aceste opere l-au avut în definirea talentului lui Grigorescu. Asistăm la un moment crucial al carierei sale, moment care ne lămurește asupra problemelor ce se prezentau imaginației artistului copil precum și asupra chipului cum el a înțeles să le rezolve. Zugrăvirea bisericii Zamfira, deși ulterioară, o considerăm de mai mică impor-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

19. *Schimbarea la față*
(Băicoi)

tanță pentru evoluția sa de artist, cu toate că ea, punîndu-i în față dificultățile enorme ale picturii decorativ-murale, pe care abia atunci o practică pe o scară mare, îl obligă să se gîndească la alte subiecte, la alte mijloace de execuție. În această formă de artă, nouă pentru el, pictorul se arată însă deocamdată mai puțin ingenios, inferior sarcinii ce i se propunea, greutăților ce trebuiau învinse. Pe acestea el le va înfrunta în chip nu numai satisfăcător, ci vrednic de toată lauda, ceva mai tîrziu, la Agapia, care, din atîtea puncte de vedere,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

20. *Sf. Dimitrie Basarabov, Sf. Mucenic Dimitrie şi Sf. Cuvioasă Paraschiva*
(Băicoi)

închide un capitol în viaţa artistului şi deschide unul nou: ea reprezintă sfîrşitul carierei sale de iconar şi începutul celei de pictor laic, adică de pictor al vieţii, în adevăratul şi largul înţeles al cuvîntului şi-l apropie de arta clasicilor, care-l va interesa însă deocamdată mai mult prin latura sa iconografică, fără preferinţe marcate pentru vreun stil.

Între Băicoi şi Zamfira, în decursul anilor 1854—1855, Grigorescu lucrează în două rînduri pentru mănăstirea Căldăruşani. O vagă tradiţie,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

21. *Încoronarea Fecioarei*, 1855

(Căldărușani)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

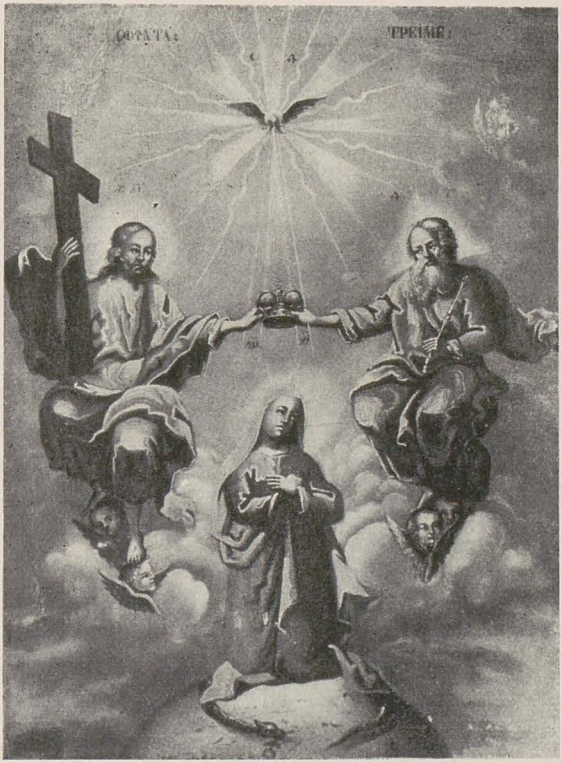
care a pătruns în unele biografii [1], îl consideră ca autor al cîtorva icoane și al unei compoziții murale, reprezentînd *Izvorul Tămăduirii*, de pe bolta aghiazmatarului mănăstirii. Biserica, după anul în care artistul ar fi putut efectua aceste picturi, a suferit două mari accidente: un foc care a distrus-o în mare parte și cutremurul din 1940, care a ruinat-o și mai mult. Din pictura icoanelor de la catapeteasmă, nu s-au mai păstrat decît puține lucruri. Nimic însă din zugrăveala de pe bolta aghiazmatarului și nici vreo icoană de mari proporții înfățișînd *Izvorul Tămăduirii*, cum va fi fost cea pictată de Grigorescu. O cercetare amănunțită a putut scoate totuși la iveală zece icoane executate de mîna tînărului maestru, dintre care numai două fuseseră publicate, mai demult, de N. Iorga. [2] Semnate și datate sînt o icoană reprezentînd pe *Sfinții Gheorghe și Dimitrie*, din 1854, iscălită «Nicu Grigorescu», și o alta, *Încoronarea Fecioarei*, datată 1855 și purtînd însemnarea «Nicu Gri. zug.». Pare limpede că în cei doi ani succesivi care despart ansamblul icoanelor de la Băicoi de cel al icoanelor de la Zamfira, Grigorescu a fost ocupat cu comenzi pentru Căldărușani sau chiar a stat în acea mănăstire. Din 1852, cînd a început să picteze pentru fundația principesei Trubețkoi, pînă în 1861, anul plecării în Franța, îl putem urmări astfel pas cu pas și, dacă nu sîntem în măsură să cunoaștem întreaga sa producție din acest interval, am putut descoperi și analiza opere numeroase, iscălite și datate, cum și altele încă mai numeroase, în totul asemănătoare și care se pot identifica fără greș prin comparație.

Dar cercetările noastre la Căldărușani au mai avut și un alt rezultat. Tot aici am întîlnit mai multe icoane, iscălite și datate, ale lui Anton Serafim. Am putut astfel studia, într-o *Încoronare a Fecioarei*, copiată după Grigorescu, factura și gradul de formație artistică ale acestui zugrav, în care un biograf [3] vedea un tovarăș de atelier al maestrului. Acest examen, completat prin analiza altor lucrări, este cît se poate de defavorabil lui Serafim. Putem afirma cu certitudine că Serafim era un iconar mediocru și că maniera sa n-are nimic a face cu cea a lui Grigorescu. Se va vedea că nu numai Serafim, dar și Pantelimonescu, presupusul maestru al lui Grigorescu, se află cu mult sub nivelul atins de acesta, încă de atunci.

---

[1] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 14. DELAVRANCEA, *art. cit.*; CIOFLEC, *op. cit.*, p. 9.
[2] *Les arts mineurs en Roumanie*, [vol. I], Buc., 1934: *Christ* (fig. 48) și *La Trinité* (fig. 49).
[3] CIOFLEC, *op. cit.*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



22. Anton Serafim, *Încoronarea Fecioarei*, 1860
(Căldărușani)

Trei dintre icoane, *Sfinții Gheorghe și Dimitrie*, *Isus Împărat*, binecuvîntînd cu dreapta și ținînd cu stînga evanghelia, și *Constantin și Elena* au, cu mici diferențe între ele, cam aceleași dimensiuni (0,85 × 0,60). Prima poartă, cum am văzut, data 1854, ceea ce nu exclude posibilitatea ca vreuna dintre celelalte două să fi fost executată în anul următor, *Isus Împărat* de pildă, de o factură evident superioară. Putem considera că ele constituiau un ansamblu, fiind poate așezate inițial la catapeteasmă, ca icoane împărătești, deși din acest grup ar lipsi Maica Domnului. S-ar putea însă să nu fi fost

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nevoie de o pictură a lui Grigorescu cu acest subiect, căci, pînă astăzi, se păstrează acolo ferecată în argint vechea icoană, poate din veacul al XVII-lea, poate și mai veche, fixată în tîmplă o dată cu zidirea bisericii de către Matei Basarab. Ceea ce ne îndreptățește să credem justă această ipoteză, că, adică, aceste icoane sînt icoanele împărătești, este că s-au păstrat două mici scene care par a fi menite să stea dedesubtul celor din catapeteasmă: una al cărei loc ar fi fost sub icoana lui Isus, și anume *Isus și Samariteanca* și o a doua care se găsea probabil sub icoana *Fecioarei*, un *Izvor al Tămăduirii*, în care se recunosc însușirile picturii lui Grigorescu, ținută însă într-o gamă ceva mai sumbră, ca să se potrivească poate cu coloritul vechii icoane, și ceva mai neîndemînatic compusă.

Între icoanele de la Băicoi și cele de la Căldărușani, progresul este incontestabil. Concepția este tot cea neoclasică, servită însă de însușiri superioare: un desen mai sigur, care își atinge punctul culminant în icoana lui Isus, ale cărui veșminte sînt drapate cu o eleganță solemnă, și un colorit rafinat, mai ales în veșmintele imperiale ale sfinților Constantin și Elena, din brocart de aur și mătase, precum și în broderiile cu pietre scumpe ce le împodobesc. Maniera de a pune luminile este tot cea folosită la Băicoi, nu prin «blicuri» de aur, ci prin urme luminoase de culoare deschisă, întinse din belșug mai ales în haina și mantia lui Isus, care dau veșmintelor o strălucire surprinzătoare.

Și acum să ne oprim puțin și asupra celor două icoane, pe care le-am considerat a fi în legătură cu cele mari. *Isus și Samariteanca* este o compoziție inspirată lui Grigorescu, desigur prin intermediul unei gravuri, de un tablou al lui Annibale Carracci, aflat în Muzeul din Viena[1]. Cele două personaje poartă firește pecetea coloritului și a felului său particular de a purta pensula. Mai interesant însă decît grupul central este aici vastul peisaj exotic, compus întocmai ca în tabloul lui Carracci, dar cu însușiri care aparțin întru totul artistului romîn, în ce privește coloritul ca și prin nimerita distribuție a luminii difuze care învăluie întreaga scenă.

Pentru micul tablou reprezentînd *Izvorul Tămăduirii* nu credem să fi avut model. Compoziția pare în întregime imaginată de Grigorescu și, cum am

[1] Cf. Gustav GLÜCK. *Die gemälde Galerie Wien*, Wien 1925. Tafel 48.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

23. *Isus Împărat*
(Căldărusani)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

24. *Isus și Samariteanca*
După Annibale Carracci (Căldărușani).

spus, nu e dintre cele mai fericite. Două grupuri compacte de figuri se rînduiesc de-a dreapta și de-a stînga fîntînii, așa cum le vom întîlni ceva mai tîrziu și în *Duminica tuturor sfinților*. Interesant este efortul pictorului de a varia chipurile personajelor, în ciuda dimensiunilor miniaturale. Mai personal tratate sînt figurile de invalizi din primul plan, cei care așteaptă să se scalde sau să se adape la izvorul tămăduitor. Ceva arhaic în concepție și în felul de tratare deosebește această icoană de întreaga serie de la Căldărușani.

Celelalte cinci icoane, printre care una poartă data 1855, iar alta are atîta asemănare cu aceasta, încît cu siguranță a fost executată tot atunci, completează grupul de icoane aflat în muzeul mănăstirii. Cele mai îngrijit lucrate sînt *Încoronarea Fecioarei* care, comparată cu cea cu subiect identic a lui Serafim, vădește deosebirea dintre un iconar artist și un zugrav obișnuit de biserici și cea reprezentînd pe *Sfinții Stelian, Ștefan și Pantelimon*, pictată pe un suport de lemn de mari proporții (1,03 × 0,57). În această din urmă operă, de altfel foarte îngrijit lucrată, întîlnim din nou acel tip incert care face din sfinții tineri pictați de Grigorescu niște făpturi aproape fără sex

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

25. *Sf. Gheorghe şi Dimitrie*, 1854
(Căldăruşani)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

intermediare între bărbat și femeie. Veșmintele, mai ales acela înflorat cu buchete de un roz palid, al lui Ștefan, sînt admirabile prin prospețimea nuanțelor, de un remarcabil efect decorativ.

Aceiași sfinți, mai puțin expresiv pictați, apar într-un prăsnicar. La fel este și o mică icoană cu *Sfîntul Dimitrie*, și ea tot un prăsnicar. O altă icoană a *Sfîntului Dimitrie*, mai atent lucrată, este împărțită în mai multe registre, întocmai cu cea reprezentînd *Încoronarea Fecioarei*. Ea cuprinde, pe lîngă evangheliștii reprezentați în cele patru colțuri, și pe sfinții Gheorghe și Grigore. Scena din mijloc, cu sfîntul Dimitrie călare, oferă lui Grigorescu prilejul de a reprezenta un motiv ecvestru, cum nu mai pictase pînă atunci și care, mai ales în ce privește calul și personajul de la picioarele acestuia, dovedește cît era încă de nesigur în astfel de subiecte.

Cîteva icoane mai greu de datat au putut de asemenea fi executate în acest interval. Printre ele se găsește una excepțională, *Sfîntul Spiridon*, azi în biserica Sfîntul Alexe din București. Nu e iscălită și nici datată. Cunoscînd însă ansamblul de la Băicoi precum și pe acela din catapeteasma de la Zamfira, preferința artistului pentru un anume tip fizic al personajelor, gama și, mai ales, calitatea luminoasă a coloritului său, putem deduce cu certitudine că și această operă i se poate atribui.

În aceeași biserică o altă icoană este opera lui Nae Pantelimonescu: *Soborul sfinților apostoli Petru și Pavel*[1]. Deși cu cîțiva ani ulterioară perioadei în care presupunem că a fost terminată cea reprezentînd pe sfîntul Spiridon, ea ne arată preferința preotului de atunci pentru grupul de zugravi din care făceau parte Pantelimonescu și Grigorescu și, pe de altă parte, ne ajută să înțelegem cît de greșiți erau cei care vedeau vreo legătură între felul de a picta al lui Pantelimonescu și cel al lui Grigorescu, admițînd chiar, ceea ce nu ni se pare probabil, că cel dintîi a putut fi maestrul celui din urmă. Între desenul stîngaci al lui Pantelimonescu, coloritul întunecat și opac al operei sale și eleganța formelor, siguranța liniilor și îndeosebi transparența și strălucirea tonurilor lui Grigorescu, nu poate fi nici cel mai mic raport.

[1] Ulei pe lemn (1,100 × 0,720), semnată în dreapta jos « Nico-Pantelimonescu, zug., 1859 ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

26. *Izvorul Tămăduirii*
(Căldărușani)

Sfîntul Spiridon[1], în picioare, bătrîn și în veșminte de arhiereu (stihar roșu, sacos verde, epitrahil roz) și cu celelalte veșminte ale rangului său eclesiastic, brodate toate în aur, cu mitră pe cap, ține în mîna dreaptă o cărămidă care, sub acțiunea miracolului, se preface în foc, pămînt și apă, pentru a demonstra existența Treimii sfinte. Pe brațul stîng el poartă o evanghelie ferecată. Silueta impunătoare se desprinde de pe un cer de un albastru delicat, care se înalță deasupra unor elemente de arhitectură, în stînga jos și a unui vag peisaj, în dreapta. De jur împrejur, fixate și ele în bogata ramă sculptată și aurită, sînt zece medalioane reprezentînd fiecare un moment important din viața sfîntului sau o minune săvîrșită de acesta.

Marea icoană din mijloc nu adaugă nimic esențial la ceea ce știam despre gradul de măiestrie la care ajunsese Grigorescu în acest gen, la Băicoi. Coloritul, asupra căruia se cuvine să revenim ori de cîte ori analizăm o operă din

[1] Ulei pe lemn, icoana din mijloc (0,880 × 0,380) înconjurată de nouă icoane în medalioane mai mult sau mai puțin ovale: 1, 2, 3, 7, 8, 9, (0,230 × 0,135) 4 și 6 (0,240 × 0,140) și 5 (0,130 × 0,220).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

27. Nae Pantelimonescu, *Soborul Apostolilor Petru și Pavel*, 1859
(București, Biserica Sf. Alexe)

această epocă a maestrului, este totuși ceva mai evoluat, mai sigur tratat, mai cald, mai luminos. Artistul își dă seama că aici stă superioritatea lui asupra celorlalți iconari, se complace în a-și crea dificultăți, pe care apoi să le învingă, în a multiplica detalii fermecătoare în broderia multicoloră cu care sînt încărcate veșmintele sfîntului, în a evoca strălucirea aurului din cele cîteva giuvaere sacre, desenul lor complicat, însă foarte precis. În cele zece medalioane Grigorescu își pune însă probleme noi și de aceea ele devin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

28. *Sf. Spiridon*
(Bucureşti, Biserica Sf. Alexe)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deosebit de interesante, hotărîtoare pentru înțelegerea evoluției artistului. Probleme asemănătoare și-a pus pictorul și cu prilejul picturilor din catapeteasma Zamfirei și, cum icoana cu sfîntul Spiridon este nedatată, n-am putea afirma cu siguranță dacă ea precedă zugrăvirea Zamfirei, sau dacă, mai probabil, avînd în vedere superioritatea execuției, a fost pictată chiar după aceasta. În ce constau acele probleme? În delimitarea savantă a spațiului în scene cu multe personaje, ținînd seama de legile perspectivei și de cele ale distribuirii luminii. Aceste mici compoziții sînt deci exercițiile pe care artistul autodidact și le propune spre a-și însuși cunoștințele necesare unui pictor, în sensul înalt al cuvîntului, pentru a exprima ideile și sentimentele născute în spiritul său din contactul cu viața, pentru a le da o formă artistică și durabilă.

Cele zece momente din viața sfîntului se petrec unele în mijlocul unor peisaje, altele în interioare. Tablourile sînt toate de mici dimensiuni și încadrate în rame ovale sau rotunde, cum este cea din josul icoanei. Cu viața sfîntului Spiridon dinainte, artistul este liber să-și aleagă întîmplările minunate asupra cărora va insista, locul unde se întîmplă fiecare acțiune reprezentată. Unele scene nu reclamă decît cel mult o compoziție cu două personaje; altele însă sînt mult mai complicate, se desfășoară în mijlocul unei mari mulțimi de oameni. Aceștia se cuvine a fi rînduiți în așa fel, încît să constituie un ansamblu plăcut ochiului, trebuie să primească lumina în chip logic și toți din aceeași direcție, căci altfel impresia privitorului s-ar tulbura; să fie drapați în veșminte care să nu contrazică nici epoca respectivă, nici calitatea lor socială. Atitudinea lor trebuie și ea să varieze după vîrstă, sex, rang și ocupație. Iată deci o serie de greutăți, cu care Grigorescu nu fusese încă deprins, și pe care, nu numai că nu le evită, dar are aerul că le caută, pentru ca, rezolvîndu-le, să-și perfecționeze cunoștințele, să devină mai stăpîn pe tehnică. Și trebuie să mărturisim că, în proporțiile reduse ale acelor mici tablouri, el a reușit să-și atingă scopul. Dar pictorul nu se oprește aici. Pentru fiecare compoziție el imaginează un alt decor, îl complică anume, îl transformă ca să-i servească drept aplicație practică a uneia sau alteia dintre problemele puse de știința perspectivei, de care în chip deosebit pare preocupat atunci. Nici una din minunile sfîntului nu se săvîrșește între patru ziduri. Fiecare din ele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

29. *Sf. Spiridon și Bogatul*
Detaliu din icoana *Sf. Spiridon*

se desfășoară printre coloane și pilaștri, care lasă să se întrevadă spații ce se întind pe două sau trei planuri succesive, printre scări și uși deschise, sau cu ferestre prin care se zăresc peisaje schițate sumar. De aici nevoia de a grada lumina, de a o distribui în funcție de locul obiectelor și al personajelor, de raporturile de valori care definesc succesiunea planurilor. Atunci cînd scena nu se întîmplă într-un interior, ci în aer liber, apar garduri și ziduri despărțitoare pe deasupra cărora se văd construcții, unele privite din față, altele pieziș, copaci pe terenuri

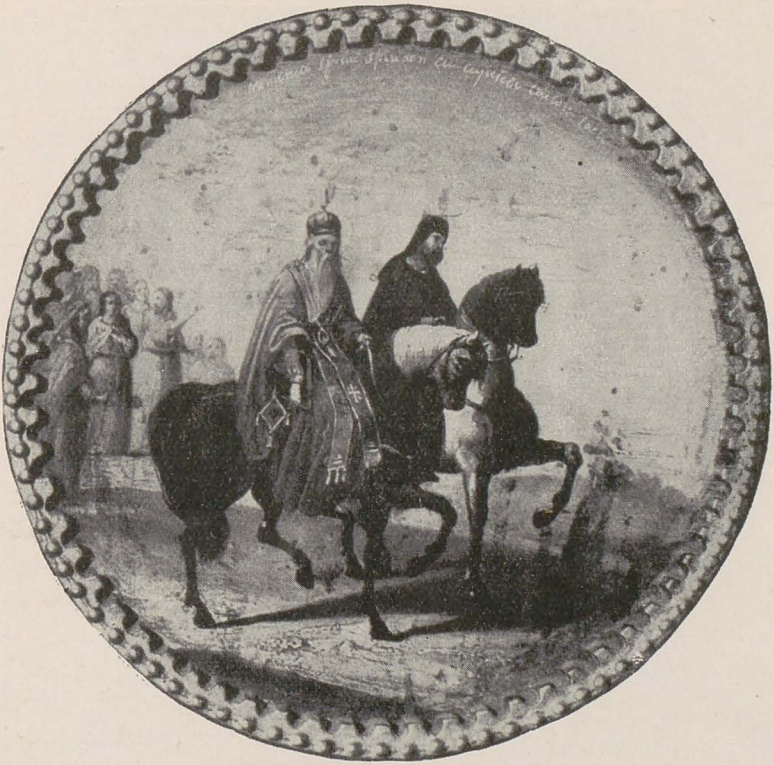
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce se înalță treptat, statui și colonade ale unor edificii ce închid în fund orizontul.

Pentru că aproape aceleași considerații sînt valabile pentru mai fiecare dintre aceste tablouri, să ne oprim numai la primele trei, din stînga, celelalte oferind motive aproape echivalente. Primul înfățișează o scenă într-o lumină crepusculară, admirabil evocată. În primul plan, în dreapta, cu grup de femei și de bărbați alcătuiește o compoziție pe deplin reușită, cu personaje reprezentate în atitudini nobile și variate, avînd ceva din ritmul compozițiilor clasice. Siluetele lor se profilează pe zidurile unei construcții monumentale, văzută numai în parte, dincolo de care apare, tot numai pe jumătate, fațada unui templu antic. În stînga, sfîntul Spiridon, pe un teren mai ridicat decît cel pe care se găsește grupul din primul plan, se îndreaptă către acesta. Cea de a doua icoană constă din două personaje: sfîntul care înmînează unui plugar un măr de aur. Îndărăt se vede un zid, care taie compoziția de la dreapta la stînga, pînă ajunge la o construcție privită în perspectivă. Peste zid o altă construcție, destul de complicată, se ridică pieziș, mai la stînga o alta mai mică, văzută dintr-un alt unghi, iar pe deasupra lor un copac, a cărui coroană umple toată partea de sus a scenei. A treia compoziție constă tot dintr-un grup de două personaje: sfîntul și țăranul din compoziția precedentă. Îndărătul lor un gard, de scînduri de data aceasta, închizînd, împreună cu un alt gard, de zid, de forma unui unghi ascuțit, o construcție în chip de pavilion, care se distinge, printre copaci, pe o colină. Și astfel am putea continua descrierea noastră, trecînd de la o compoziție la alta, fiecare din ele reprezentînd un exercițiu anume ales pentru familiarizarea pictorului cu regulile perspectivei și ale așezării naturale a unui grup de personaje într-un mediu potrivit, a rînduirii lor logice și a creării învelișului atmosferic menit să dea unitate întregului.

Detaliile feței fiecăruia, examinate în negru și alb, atunci cînd lucrările sînt lipsite de farmecul coloritului, nu par totdeauna fără greș, deși atitudinile sînt corecte și expresive, variate de la personaj la personaj. Fotografia în cazul acesta deservește pe artist. În original însă, efectul cromatic este atît de puternic și de neașteptat, încît unele scene, cea dintîi de pildă, sînt cu adevărat surprinzătoare, transportîndu-ne în cine știe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



30. *Minunea cu capetele cailor*
Scenă așezată dedesubtul icoanei *Sf. Spiridon*
(București, Biserica Sf. Alexe)

ce oraș oriental, făcîndu-ne să uităm acele amănunte de desen din fizionomiile personajelor, care supără încă prin caracterul lor prea convențional. În asemenea scene Grigorescu se depărta încetul cu încetul de arta, care acum nu-l mai interesa destul, a iconarului, își pregătea mîna și ochiul pentru subiectele luate din realitatea vie, imagina motive care presupuneau completarea și experimentarea cunoștințelor sale, perfecționarea învățăturii pe care o primise de la maestrul său și pe care o aplicase cu atîta talent pînă atunci,

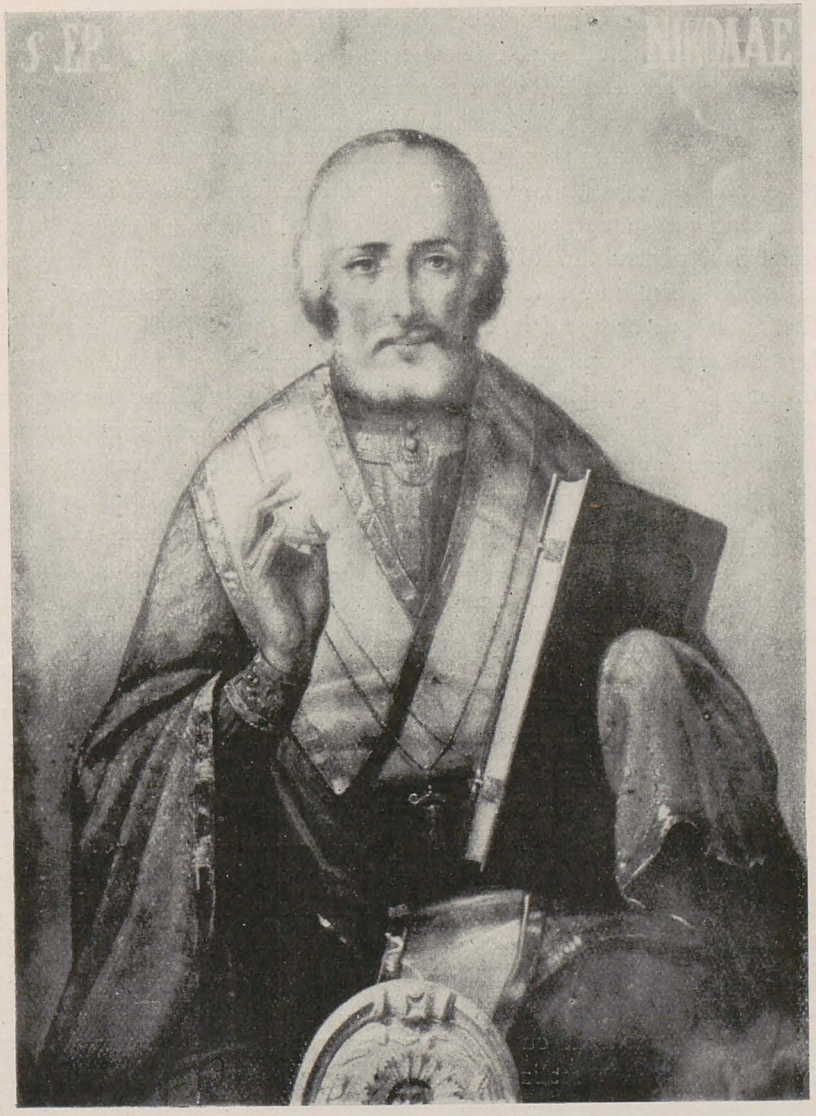
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

31. *Sf. Spiridon și țăranul*
Detaliu din icoana *Sf. Spiridon*

dar care nu-i mai putea ajunge pentru realizarea proiectelor sale de viitor.

Este de observat cu acest prilej că temele, ca să le numim astfel, imaginate de Grigorescu spre a-și îmbogăți experiența și meșteșugul, amintesc motivele pe care pictorii pompeieni le pictaseră pe pereții construcțiilor din orașul înghițit de lava vulcanului, atît de prețuite și de adesea imitate în arta neoclasicilor, la începutul secolului al XIX-lea. Se prea poate ca reproducerile după arta pompeiană, care circulau atunci în toată Europa,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



32. *Sf. Nicolae*
(Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unele chiar în culori, cromolitografiate, să fi ajuns și sub ochii tînărului artist, să-l fi interesat și să-i fi sugerat unele elemente ale decorului în care se petrec scenele din viața sfîntului Alexe.

În anul în care artistul picta *Duminica tuturor sfinților*, adică în 1856, reputația sa era atît de mare printre clerici și credincioși, încît i se încredință o lucrare de mult mai vaste proporții decît cea de la Băicoi și chiar decît aceea de la Căldărușani: zugrăvirea în întregime a bisericii mănăstirii Zamfira. Era, pentru tînărul de 18 ani, un prilej fericit de a se familiariza cu stilul picturii monumentale, pe care nu știm să-l fi practicat pînă atunci, în afară, poate, de compoziția, dispărută astăzi, de pe bolta aghiazmatarului de la Căldărușani, după ce ajunsese să se exprime cu atîta ușurință și îndemînare în chipurile și povestirile icoanelor. Dar, între aceste două genuri, pictura de icoane și cea murală, sînt atîtea diferențe, încît, pentru a urmări în amănunt felul cum le înțelegea Grigorescu, atitudinea sa față de motivele decorației monumentale, care se cuveneau a fi tratate pe suprafețe de mult mai întinse proporții și cu o altă trăsătură de pensulă, în alt spirit și chiar cu alte mijloace tehnice decît operele de șevalet, este bine să le cercetăm deosebit. Vom continua deci a urmări mai întîi producția de iconar a artistului, așa cum ea ne întîmpină în catapeteasma de la Zamfira și apoi în cea de la Agapia, producție care nu se deosebește de icoanele pictate de Grigorescu pînă atunci decît prin mai marea ei perfecțiune tehnică, și vom trata într-un capitol următor împrejurările istorice și de ordin profesional care au făcut din el pictorul ansamblurilor de pe pereții Zamfirei și Agapiei. În chipul acesta cronologia va fi întrucîtva sacrificată. În schimb vom fi în măsură să înțelegem mai ușor și să pătrundem mai adînc însușirile pe care tînărul artist ajunge să le stăpînească, fără ajutorul nimănui, pornind doar de la amintirea operelor similare ale lui Chladek sau ale lui Tattarescu, precum și de la cele cîteva colecții de gravuri după maeștri străini pe care le-a putut cunoaște, spre a se încumeta să atace compoziția murală. Pentru aceste motive credem că este bine să-l înfățișăm într-un capitol separat, în luptă cu dificultățile noului gen, înlăturîndu-le una după alta, ajungînd la realizarea acelor vaste și complicate scene de pe pereții Agapiei, efort imens pentru vîrsta și formația lui de pînă atunci.

În catapeteasma de la Zamfira, din ansamblul complet de odinioară, probabil în întregime opera lui Grigorescu, n-au mai rămas decît icoanele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

33. *Ion Botezătorul*
(Zamfira)

împărătești și cele așezate dedesubtul acestora. Restul a fost înlocuit cu o pictură fără valoare, datorată celor care au venit după el, acelui Vintilescu, de pildă, care a intervenit pe la 1900, fără pietate și fără talent, în catapeteasmă și în pictura murală [1].

[1] Gh. Vînătoru, însărcinat în 1951 să restaureze decorația murală de la Zamfira, a redactat un raport circumstanțiat asupra operațiilor efectuate cu acest prilej, raport pe care artistul a binevoit să ni-l trimită și din care extragem informațiile privitoare la starea picturilor lui Grigorescu înainte și după restaurare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

34. *Arhanghelul Mihail*
(Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

35. *Arhanghelul Gavriil*
(Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu ne vom opri deci decît asupra părților care sînt sigur de mîna lui Grigorescu. Icoanele împărătești, comparate cu cele de la Băicoi, sînt mărturia unui progres tehnic neîndoios. În ordinea lor, de la stînga spre dreapta, ele înfățișează pe *Sfîntul Nicolae*[1], pe *Ion Botezătorul*, pe *Arhanghelul Mihail* (pe prima ușă diaconească), pe *Fecioara Maria cu Isus în brațe* (datată și semnată: «1857, Nicu Grigorescu»), după care urmează ușile împărătești, în sculptura cărora sînt încastrate cinci mici icoane (două din ele purtînd greșit aceeași inscripție: *Evanghelistul Marcu*, în loc de *Marcu și Matei*), pe *Isus ca împărat*, *Arhanghelul Gavriil* (pe a doua ușă diaconească), *Înălțarea* și *Sfîntul Nifon*.

Legende, povestite de unii biografi, sînt legate de cîteva din aceste icoane. Un chip de înger ar fi fost inspirat astfel de fata preotului de la Zamfira, pentru care Grigorescu ar fi început să simtă o puternică înclinație[2]. Ce este adevărat în aceste legende, imaginate poate de călugărițe, aici ca și la Agapia, și povestite mai departe, este că Grigorescu se mulțumește din ce în ce mai puțin cu acele figuri idealizate, lipsite de individualitate, în stilul obișnuit al iconarilor de tip neoclasic, simțind nevoia de a porni uneori și de la modelul viu, de a strecura în fizionomii, în gesturi, în draperii fiorul realității intuite direct.

Între Băicoi și Zamfira au trecut aproape trei ani. În această vreme Grigorescu a avut prilejul să lucreze, să gîndească, să compare operele sale cu cele ale contemporanilor, cu ale lui Tattarescu de pildă, care venise în țară însoțit de o bună reputație cîștigată în Italia, dovedind că șederea sa în străinătate, cunoștințele dobîndite acolo făcuseră din el un alt pictor. Icoanele de felul celor de la Băicoi, ca prezentare și iconografie, ca execuție chiar, nu mai satisfac exigențele lui Grigorescu. În icoanele împărătești de la Zamfira el revine la iconografia tradițională, la acele imagini de mărime naturală reprezentate numai pînă la jumătatea trupului, la acele gesturi și mișcări ale brațelor, la acea expresie și la acele trăsături ale fețelor cu care erau obișnuiți credincioșii. Poate că acest fel de tratare să-i fi fost indicat și de către cei care încredințară comanda, toți aparținînd clerului, deci spirite mai tradiționaliste. Unde însă se vede progresul este în

[1] O copie identică, însă pe pînză, a icoanei sfîntului Nicolae, pictată pentru o călugăriță, se găsește azi în col. Maria Chihăescu.

[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 14—15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

36. Înălțarea
(Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

măiestria execuției, în stăpînirea desăvîrșită a pensulei, în preciziunea ei, în acea însușire de a-și coordona și concentra facultățile în vederea unui scop pe care-l cunoaște în întregime de mai înainte și pe care numai astfel îl poate atinge. Ceea ce ne impresionează în această pictură, căreia nu-i putem găsi cusur ca desen și colorit, dar care nu mai vorbește privitorului simțitor la farmecul artei și poate nici chiar credinciosului, este calmul ei, felul cuminte în care a fost obținută, în tușe fără ezitări, cu o pastă onctuoasă care pînă azi și-a păstrat strălucirea, pusă în straturi subțiri, cu rare împăstări în lumini, dar lipsită de spontaneitate, cu nimic care să amintească sufletul pasionat și fierbinte al artistului.

La fel sînt pictate poalele icoanelor, cele mai multe compoziții cu două personaje, într-un peisaj sau într-un decor de interior mult prea vast pentru scena evocată, așa încît cele două figuri par oarecum pierdute în spațiu. Cele mai multe sînt văzute într-o lumină trandafirie, de seară sau de dimineață, au mult farmec, o atmosferă de sărbătoare care maschează insuficiențele desenului, stîngăcia atitudinilor, vizibilă aici, spre deosebire de ceea ce constatăm în icoanele împărătești. Una din ele merită totuși să fie îndeosebi semnalată. Este cea de sub icoana sfîntului Nifon, în care, într-o curte înconjurată de ziduri masive, deasupra cărora se ridică siluete de construcții laice și de turle ortodoxe, Radu cel Mare, ținînd în mînă cuca domnească, se înclină în fața sfîntului și-l invită în capitala țării. Un mic tablou istoric deci, în vederea căruia artistul trebui să schimbe decorul și costumele și care se rînduiește alături de celelalte două compoziții inspirate din trecutul național, cu episoade din viața lui Mihai Viteazul, pictate cam tot atunci în vederea probelor pentru bursa în străinătate.

În genere, pictura unei biserici se începea cu tîmpla altarului. N-avem nici un motiv să credem că aici Grigorescu a procedat altfel, deși textul contractului îi lasă posibilitatea de a executa « iconăria tîmplei în patru luni de la desăvîrșirea bisericii »[1]. Mîna unui ajutor, a lui Ghiță, fratele lui, nu aici se simte, în orice caz nu în icoanele împărătești. Aceste icoane, ca și cele așezate dedesubtul lor[2], trebuie să fi fost lucrate imediat după

[1] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 9.

[2] Una foarte mică, încastrată în tronul arhieresc, reprezintă pe *Isus ca arhiereu*, și este iscălită « Ni(cu) Gr(i)gorescu, zugrav ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

37. *Sf. Nifon*
(Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

38. *Christos s-a arătat ca grădinar*
(Zamfira)

iscălirea contractului, adică în vara anului 1856. Problemele pe care încercă să le rezolve Grigorescu în icoanele din registrul inferior al catapetesmei sînt în multe privințe asemănătoare cu acelea ridicate de scenele care înconjură icoana sfîntului Spiridon. Acolo însă toate acele exerciții de compoziție și de perspectivă par mai familiare artistului; el se găsește în stăpînirea unor cunoștințe mai sigure și mai înaintate decît în momentul cînd pictează catapeteasma Zamfirei. Este o constatare care ne îndreptățește să înclinăm a crede că icoana

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

39. *Fuga în Egipt*
(Zamfira)

sfîntului Spiridon, deși lucrată cam în aceeași vreme, e totuși ulterioară.

În toate însă sîntem departe de avîntul care caracterizează prăsnicarele de la Băicoi, acele compoziții cu mai multe personaje *(Nașterea Precistei, Botezul, Duminica Tomei, Intrarea în biserică, Schimbarea la față, Adormirea Fecioarei, Intrarea în Ierusalim)* în care agilitatea pensulei, purtată cu înfrigurare, vădește plăcerea cu care fiecare urmă de culoare este lăsată pe suportul de lemn.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste rare însușiri reapar și în unele icoane pictate tot la Zamfira, dar nu în cele din catapeteasmă. Ele ne întîmpină în cîteva piese de o deosebită importanță, azi în posesia Galeriei Naționale. Sînt cele zece mici fragmente din praporul bisericii și așa-numitul *Epitaf de la Zamfira*. Pe pînza de mătase a praporului, Grigorescu pictase scene din patimile lui Isus și pe cei patru evangheliști. Dintre acestea au ajuns pînă la noi, montate de către Alexandru Satmari pe un suport de carton, *Ghetsemani*, *Isus în fața lui Caiafa*, *Isus înaintea lui Pilat*, *Batjocorirea*, *Biciuirea lui Isus*, *Răstignirea*, *Tăgăduirea lui Petru* — cu un efect nocturn interesant — și *Evangheliștii Matei*, *Luca și Ion*.

Praporul este un obiect sacru, care se întrebuințează numai în ocazii excepționale în slujba bisericii ortodoxe, de obicei în mijlocul unor procesiuni, la mari sărbători sau la înmormîntări. El se vede întotdeauna la o oarecare distanță și fluturînd, nu ca icoanele fixate pe iconostas sau atîrnate pe pereți. Rolul pictorului este aici acela de a atrage atenția spectatorului, nu prin desen, care nu se distinge, ci prin culoare, prin felul în care diversele tonuri își împart supla suprafață pictată, mereu în mișcare. Grigorescu și-a dat seama de această necesitate și a rezolvat în chip satisfăcător problemele ce i se propuneau. O ramă de aur, tot pictată în stil rococo, încadrează fiecare scenă și o impune atenției. Unele motive, cum sînt cele cu evangheliștii, n-au decît o singură figură și simbolul respectiv al evanghelistului; altele sînt compoziții cu mai multe personaje de mici dimensiuni, ca și în prăsnicarele de la Băicoi, dar mai sumar pictate decît acelea. În toate, veșmintele sînt amplu drapate, cu falduri ce zboară în linii curbe, ca draperiile din tablourile baroce, de la care probabil s-a inspirat pictorul, pictate în culori tari, bătătoare la ochi, cu mult roșu, cu verde, cu un roz-violaceu, cu mai multe nuanțe de brun, cu un gri-albăstrui, toate puse în trăsături energice, largi, cu intenția de a obține un ritm coloristic plin de vibrație. O dată mai mult, Grigorescu se arăta conștient de marile sale însușiri de colorist, cărora le da curs într-o operă în care alții s-ar fi mărginit la uscatele tipare tradiționale.

Dar întruparea cea mai caracteristică a acestei năzuințe, înainte de Agapia, o constituie *Epitaful*[1]. *Epitaful de la Zamfira* este ultima operă în care se

[1] În depozitul Galeriei Naționale, fixat pe un suport de carton de Alexandru Satmari, în 1920. Cf. G. OPRESCU, *Comemorarea lui Grigorescu* în *Doi ani de critică artistică*, p. 99 — 100. A figurat la retrospectiva organizată de Tinerimea Artistică în 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

40. *Isus înaintea lui Pilat*
Detaliu din praporul de la Zamfira (Galeria Națională)

simte căldura sufletului de credincios al lui Grigorescu. Agapia, deși ulterioară, nu reprezintă, mai ales în ce privește icoanele din catapeteasmă, o schimbare în atitudinea sa de executant, de practician al zugrăvitului, ci numai o întărire a concepției sale neoclasice, o perfecționare a unei maniere pe care el o urmărise și pînă atunci, mai întîi cu oarecare timiditate și stîngăcie, apoi din ce în ce mai conștient, mai stăpîn pe sine, mai exigent și, în ultimul timp, sub influența picturii lui Tattarescu, deși cu însușiri superioare acestuia. Epitaful este însă altceva, un ecou al stilului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

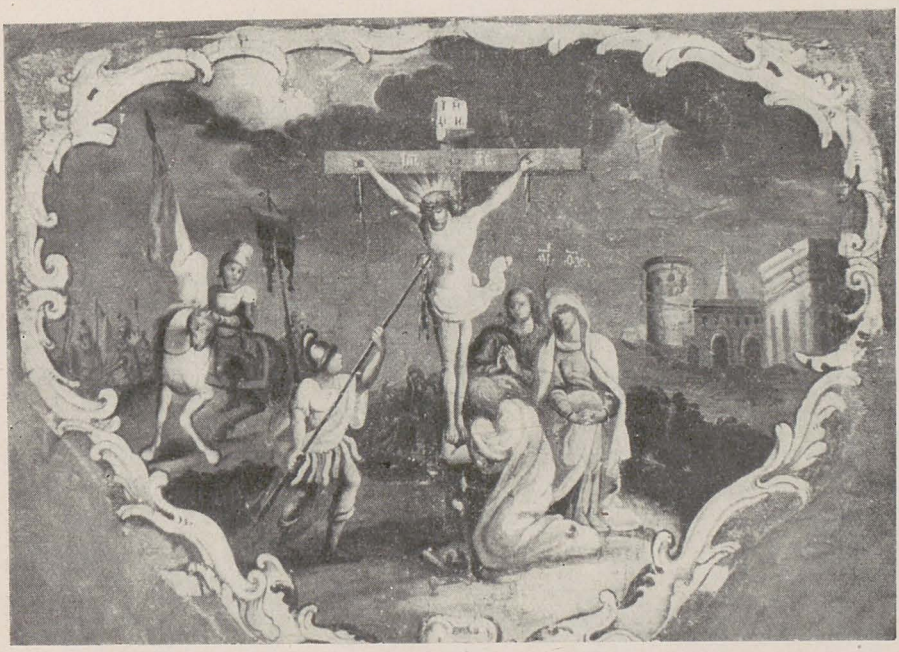
vechilor noastre icoane, care răsună pentru ultima dată în opera lui Grigorescu.

O schimbare de atitudine între Zamfira și Agapia există totuși chiar dacă nu ne mărginim la stilul epitafului, și aceasta este ceea ce izbește pe cercetătorul atent. Pictura de la Agapia este superioară ca execuție, însă și mai puțin sinceră, mai puțin spontană. Sentimentul religios al lui Grigorescu se răcise. Subiectele pe care le execută sînt tablouri, și nu icoane, nu mai aduc expresia unei credințe vii. Execuția îl interesează mult mai mult decît subiectul, atunci cînd acest subiect rămîne religios. Și cea mai bună dovadă că în sufletul său se produsese o schimbare este că el, autorul atîtor zeci de scene religioase, nu mai întreprinde după Agapia nici o lucrare de acest gen. Tot ce pictează în acei ani îl interesează mai mult din punctul de vedere al realizării tehnice, decît ca motiv de inspirație. *Fuga în Egipt*, păstrată la Mănăstirea Neamțu, compoziție de formă ovală, al cărei model îl găsim în muzeul de la Agapia în litografia lui von Fischer, după tabloul lui Auguste Chauvin [1], ca și *Sfînta Treime* de la Galeria Națională, sînt simple exerciții de virtuozitate.

Epitaful de la Zamfira este o compoziție de dimensiuni destul de mari, pictată pe mătase albastră-deschis, azi lipită pe carton, ca și fragmentele praporului. În mijlocul unui peisaj, mai mult sugerat decît clar înfățișat, la cele două extremități ale căruia se înalță două construcții roșcate, se află piatra de mormînt a lui Isus, pe care este întins giulgiul, iar deasupra cadavrul celui răstignit, corect desenat, însă, în stilul convențional academic. Dincolo de el sînt rînduiți: Iosif din Arimateea, Maria lui Iosif (pe care inscripția slavă o numește Maria Iosifova), Ion, Fecioara Maria, Salomeea, Magdalena, Maria lui Iacob și Nicodem. Atitudinea lor este severă, figurile sînt

[1] Litografia lui von Fischer inspirase și pe un alt pictor, pe N. Lefteriu. Dintr-o compoziție în lățime, acesta făcuse un tablou în înălțime (Muzeul mănăstirii Agapia), cu unele mici modificări ale decorului în care se petrece scena. Grigorescu urmează mai fidel modelul, dînd numai o formă ovală compoziției, dreptunghiulară în original. Evident că și coloritul îi aparține. El e ținut într-o gamă severă, ceea ce dă tabloului un aspect destul de romantic. Iar în ce privește tratarea, superioritatea lui Grigorescu asupra lui Lefteriu se dovedește cu acest prilej categorică. Grigorescu este un tînăr maestru, cu aptitudini artistice evidente, Lefteriu un naiv copist, departe de a fi un meșter și un tovarăș mai învățat în « arta zugrăvelii », cum îl considera prof. I. D. ȘTEFĂNESCU, în *Cîteva lămuriri* (A. VLAHUȚĂ, *Pictorul N. Grigorescu*, Ed. 2, 1939, p. 9—10).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



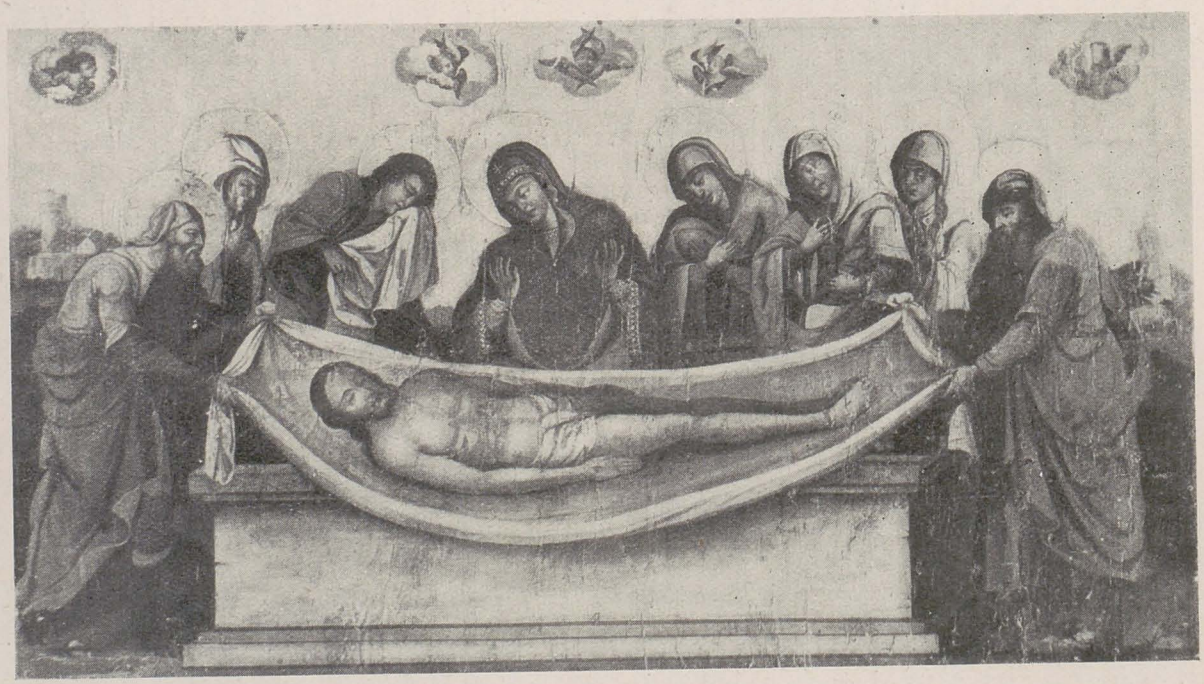
41. *Răstignirea*
Detaliu din praporul de la Zamfira (Galeria Națională)

pline de o tristețe adîncă, trupurile sînt modelate într-o materie dură, dînd impresia unuia din acele grupuri în piatră policromă, așa-numitele *sepulcres* pe care le întîlnim adesea în arta sculptorilor medievali din Apus. În fiecare figură se ghicește însă natura deosebită a unei personalități, după vîrstă, sex, precum și după gradul de legătură cu mortul. Evident, Grigorescu nu dispunea de toate mijloacele prin care ar fi putut duce la desăvîrșire intenția sa de individualizare. Ea apare mai mult ca o veleitate decît ca o realizare deplină. Cu cîțiva ani mai tîrziu altul ar fi fost, desigur, efectul obținut într-un subiect atît de nou pentru dînsul, atît de deosebit de cele pe care le executase pînă atunci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

42. *Fuga in Egipt*
După Chauvin (Mănăstirea Neamțu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



43. *Epitaful de la Zamfira*
(Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Și, ca și cum și-ar fi dat seama că, pentru a impresiona pe privitorul acestei scene tragice, ar mai fi ceva de adăugat la efectul produs prin desen și prin atitudinile solemne, dar oarecum aspre, stîngace, ale personajelor, el adaugă efectul irezistibil al culorii. O dată mai mult, dar într-o măsură mult mai mare decît în trecut, pictorul de nouăsprezece ani ne dă dovada marelui său talent de colorist. Draperiile personajelor care veghează mortul, în loc să fie de culoare închisă, cum s-ar fi cuvenit într-o asemenea împrejurare, cu o îndrăzneală pe care n-o putem îndeajuns lăuda, el le pictează jumătate în roșu, jumătate într-un verde intens. Roșul, de o nuanță vie, dar extrem de plăcută, pornește din stînga, pe cînd verdele pornește din dreapta. Ca în acele bucăți de muzică instrumentală în care mai multe voci se întîlnesc, se combină, se suprapun în cel mai armonios contrapunct, așa și aici, în acest epitaf, se întîlnesc, se combină, se suprapun în cursul lor melodios cele două culori. Fiecare din ele trece prin diferite nuanțe, cînd mai tari, cînd îndulcite, e modulată, șerpuiește pînă ce totul se rezolvă într-un acord, de o putere sugestivă unică.

Pentru a realiza în chip satisfăcător această savantă instrumentație de timbre cromatice, se cuvenea ca Grigorescu să aibă și o stăpînire a pensulei cu adevărat remarcabilă pentru un începător. De fapt, a avut-o. În fiecare urmă de culoare, abundentă, directă, precisă, uneori provenind din învîrtirea pensulei și îndreptarea ei într-o altă direcției așa încît să lase o tușă care să formeze un unghi cu tușa din direcția de la început, mișcare care se traduce printr-un relief accentuat și păstos, se simte plăcerea de practician a artistului. Mulțumirea sa rezultă nu atît din faptul că se simte stăpîn pe tehnică, ci mai ales din conștiința de a se fi apropiat de acel grad de măiestrie absolut indispensabil pentru exprimarea puternică și vie a lumii înconjurătoare și a sentimentelor umane.

Epitaful trebuie considerat deci drept unul dintre punctele culminante ale operei lui Grigorescu din anii săi de pictor religios. El reprezintă ultima lucrare a artistului bazată pe formele artei religioase ortodoxe, încă neatinsă de spiritul, de procedeele și de formulele stilului neoclasic, un moment de desprindere de prezent, de revenire la tradiție, fie și sub sugestia unei icoane rusești, cum pare să fie aici cazul, înainte de a se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lăsa din nou dominat de canoanele neoclasice în catapeteasma de la Agapia. Neoclasicismul este forma de artă prin care Grigorescu participă la mișcarea picturală a acestei epoci, formă de artă pe care el o deține de la Chladek și o continuă, completînd-o și îmbogățind-o ca să se conformeze cerințelor gustului celor care fac apel la meșteșugul său. La început gustul neoclasic îl ajută să se dumirească, să-și însușească unele calități formale, pe care nu le-ar fi putut obține din contactul cu arta de tendințe mult mai arhaice a vechilor zugravi. Și, totodată, nu-l împiedică, ci chiar îl ajută să-și precizeze și să-și claseze observațiile în legătură cu anatomia corpului uman, cu atitudinile personajelor într-un tablou, cu draparea veșmintelor, îi lasă libertatea de a se consacra în întregime, sub impulsul patimii sale de colorist, armonioaselor combinații cromatice al căror rezultat este o imagine din ce în ce mai plăcută ochiului, mai luminoasă, mai plină de strălucire.

Repetarea însă a aceloraşi motive, de-a lungul acestei perioade, așa de bogată în lucrări de dimensiuni variate, de la Băicoi pînă la Agapia, cu seninătatea și blîndețea fizionomiilor, cu gesturile molcome și aproape stereotipe, cu gingășia trăsăturilor regulate, dar lipsite de accente puternice, personale, de la o vreme nu-l mai interesează. Icoanele mari se repetă cu mici deosebiri între ele, pictate însă din ce în ce mai savuros ca pastă, ca mînuire a pensulei, cu o tendință accentuată spre grație, spre morbiditate. Sfinții tineri *Gheorghe*, *Dimitrie*, *Pantelimon* par a fi ieșit dintr-un balet sacru, pregătindu-se să-și reia dansul un moment întrerupt. Bărbații și femeile tinere au fizionomii care aproape se confundă între ele. *Pantelimon*, *Ștefan* cu fețele lor blajine de androgini ar putea tot așa de bine reprezenta cîte o martiră sau o cuvioasă. Ici și colo — vorbim numai despre icoanele mari — un model viu atrage privirea artistului, îl interesează în chip deosebit, îl obligă să-și reînnoiască impresiile, să creeze o imagine mai concretă, cum se pare că s-a petrecut cu chipul de înger de la Zamfira, cum e sigur că s-a întîmplat cu *Sfîntul Gheorghe* de pe ușa altarului de la Agapia și poate și cu alți sfinți [1]. În icoanele de mici dimensiuni, în prăsnicare, altfel stau lucrurile. În ele, avem convingerea, trebuie căutat adevăratul Grigorescu, cu sensibilitatea sa din ce în ce mai rafinată, cu

[1] A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 18.

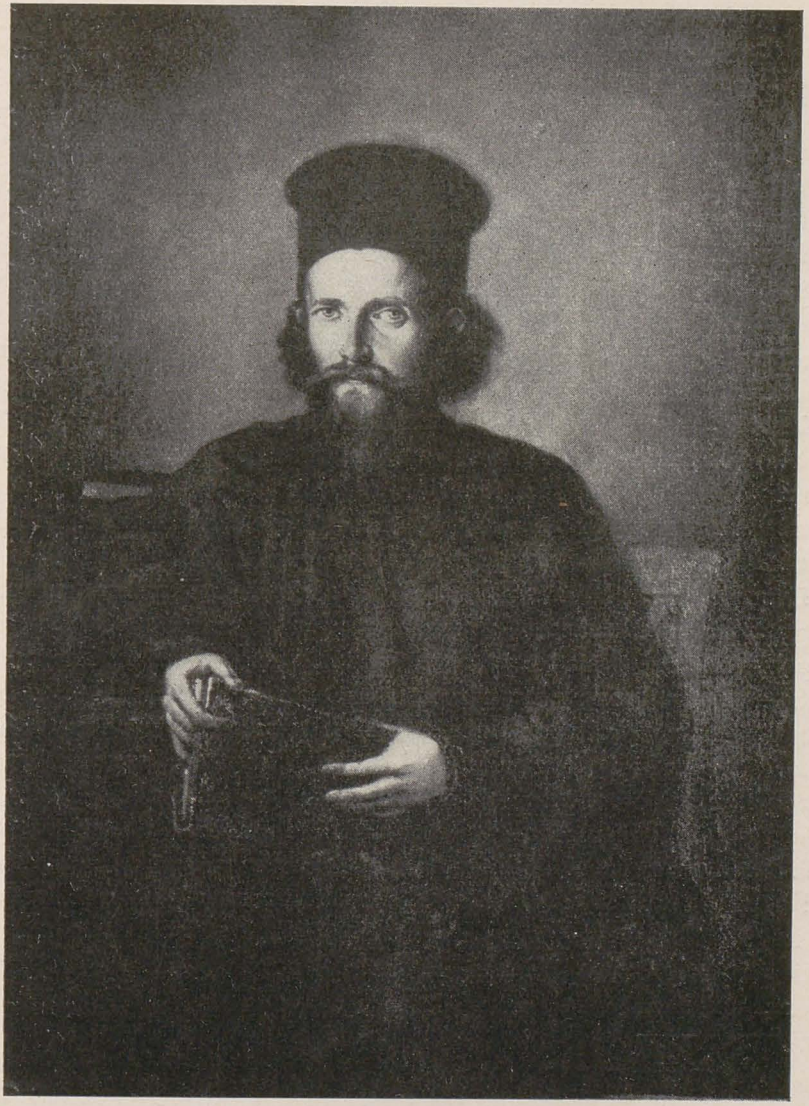
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndoielile sale, cu neliniștea sa tinerească, în această interesantă perioadă de formație spirituală și tehnică, mult mai mult decît în operele de mari dimensiuni din catapeteasmă, excelente ca execuție, dar mult mai reci, la realizarea cărora simțim o participare din ce în ce mai slabă din partea artistului. Astfel, dacă picturile murale de la Agapia constituie un moment cu surprinzătoare consecințe pentru evoluția lui Grigorescu, întîlnirea cu marea pictură de compoziție, cu numeroase personaje, în atitudini evocatoare și semnificative, participînd la acțiuni fie tragice, fie eroice, utilizînd adesea motive împrumutate unor tablouri celebre, icoanele de pe catapeteasma mănăstirii nu aduc nici un element pe care să nu-l cunoaștem din opera lui anterioară ci numai, la puține personaje, mai ales la apostoli, un tip fizic cu care nu eram familiarizați.

În unele chipuri tinere de la Agapia se disting trăsături care au fost considerate de unii cercetători ca reflectînd chiar pe acelea ale artistului, de unde afirmația că una sau alta dintre ele ar fi adevărate autoportrete. Această afirmație nu ni se pare lesne de susținut. În realitate, pentru toți acești sfinți tineri Grigorescu imaginează un tip destul de convențional, chiar atunci cînd știm în chip precis că a avut un model viu, cum se întîmplă cu sfîntul Gheorghe de pe una din ușile diaconești de la Agapia, în care se simte totuși mult mai mult contactul cu realitatea. Adevărul este că, chiar în acea perioadă atît de remarcabilă din cariera sa în care pictează Agapia, el nu este încă în stare să execute un portret în adevăratul înțeles al cuvîntului, să extragă dintr-o fizionomie esențialul și caracteristicul și să le întruchipeze pe o pînză. Este impresia pe care ne-o lasă și autoportretul din 1857 pictat cam în aceeași vreme cu icoanele din catapeteasma de la Zamfira și aflat la Galeria Națională. Prea puțin în acest autoportret evocă adevărata înfățișare a artistului, așa cum ea ne apare într-o fotografie, tot din 1857, reprodusă de Vlahuță în monografia sa.[1] Dintre pletele bogate ce-i încadrează obrajii, se disting nu trăsăturile energice, privirea pătrunzătoare, încrederea în sine a acestui temperament aprins, trăsături vizibile în fotografie, ci o placidă fizionomie de visător, asemănătoare cu chipurile atîtor sfinți tineri de la Zamfira și Agapia. Această asemănare, datorată mai mult unui substrat liric comun de cît unor rațiuni obiective, e oare sufi-

[1] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



44. Ieromonahul Isaia Piersiceanu
(Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cientă pentru a conchide că și unii dintre sfinții tineri sînt autoportrete deghizate? Ne vine greu să o credem[1]. Cu toate deficiențele sale de ordin fizionomic, autoportretul din 1857 rămîne însă nu mai puțin o operă încîntătoare, prin grația sentimentului ca și prin spontaneitatea unui meșteșug care, cu o salutară lipsă de abilitate, nu se ascunde ci dimpotrivă vorbește limpede și sfios ca o confesiune juvenilă.

Este adevărat că tot cam în această vreme Grigorescu a executat alte portrete dacă nu mai reușite, mai asemănătoare poate, decît propria sa imagine, cum sînt chipul călugărului Isaia Piersiceanu [2] și acela al mitropolitului Sofronie Miclescu[3]. Nici acestea nu se pot însă compara ca execuție cu ceea ce tînărul zugrav se arătase în stare a face, dovedind atîta înțelegere pentru resursele picturii în ulei, în icoanele împărătești, pictate după o practică de mai mulți ani. Realitatea încă îl intimidează. Și totuși, de aici, de la aceste efigii naive avea să pornească marele portretist care ne va lăsa acea splendidă imagine a lui Năsturel Herescu, și atîtea alte culmi ale portretului romînesc.

Dar să revenim la pictura de la Agapia. Fie că este toată de mina lui Grigorescu, fie că, în părțile de interes secundar, în draperii sau în elementele de peisaj, l-a mai ajutat cineva, cum e probabil, aceasta n-are importanță. Oricine va fi fost acel ajutor, el a trebuit să se conformeze cerințelor celui care imaginase și conducea lucrarea, și acela, cu siguranță, a fost Grigorescu. La Agapia ne întîmpină, ajunse la o dezvoltare superioară, cele două aspecte ale talentului său de atunci: pictorul de icoane, în catapeteasmă, și decoratorul vastelor suprafețe murale din interiorul bisericii. Despre cel de al doilea dintre aceste aspecte, cel care oferă cele mai multe elemente noi, și care fixează momentul în care pictorul se leapădă de trecut, pentru că simte în el impulsul unei concepții artistice mai înalte, vom vorbi în capitolul următor. Aici ne vom ocupa de catapeteasmă.

---

[1] Regretata Lelia Rudașcu a publicat astfel un chip al proorocului Daniel din catapeteasma de la Agapia, pe care tradiția locală îl consideră a fi un autoportret al lui Grigorescu. (Cf. L. R., *Contribuție la cercetarea perioadei de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1 [1954], nr. 3—4, p. 103).

[2] La Galeria Națională.

[3] În Muzeul mănăstirii Agapia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

45. *Mitropolitul Sofronie Miclescu. 1858.*
(Muzeul Mănăstirii Agapia)

Forma bisericii, mai înaltă decît cele din Muntenia, impunea o tîmplă de alte proporții decît cele pe care artistul le pictase pînă atunci. Din această pricină, pentru că ordinea icoanelor nu se putea schimba, el modifică dimensiunile acestora, înălțîndu-le pe cele împărătești și prezentînd personajele sacre în picioare, așa încît ele ne amintesc, ca aspect și ca interpretare iconografică, pe cele de la Băicoi. Tot așa procedează și cu icoanele în care figurează apostolii, rînduiți cîte doi pe același panou de lemn, și aceștia tot în picioare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

46. *Maica Domnului*
(Agapia)

În mijlocul catapetesmei, în axa ei, de sus, de la crucea pe care este răstignit Isus, pînă jos la ușile împărătești, se găsesc acele opere care, prin forma și prin mărimea lor, ca și prin atenția cu care sînt zugrăvite, atrag mai ales privirile: sub crucifix, imaginea *Fecioarei* înălțîndu-se la cer, susținută de îngeri și heruvimi; mai jos, de proporții și mai impunătoare, *Isus ca fiu al lui Dumnezeu*, binecuvîntînd în stînga cu evanghelia pe care din greșeală, în loc de literele A și Ω, sînt scrise literele A și S. Și el este purtat de îngeri și heruvimi. Mai jos încă, într-o ramă de formă aproape ovală, *Cina cea de taină*, inspirată de celebra operă a lui Leonardo. Două grupuri de apostoli, și printre ceilalți vreo doi încă, amintesc îndeaproape pe da Vinci. Singura mare deosebire între cele două compoziții, în afară, bineînțeles, de calitatea lor, este că Leonardo a așezat pe toți apostolii dincolo de masă, la dreapta și la stînga lui Isus, în timp ce Grigorescu a crezut nimerit ca doi dintre ei, printre care și Iuda, să fie despărțiți de ceilalți și să-și afle locul la capetele mesei, dincoace de ea. Iar ca să umple spațiul rămas liber, care i s-a părut prea gol,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el a mai adăugat cîteva obiecte de natură moartă: un urcior, în primul plan; o masă, cu o carte deschisă între două luminări aprinse, care justifică direcția luminii în întreaga compoziție, în stînga, sus. Și mai jos, sub această ultimă compoziție, chiar deasupra ușilor împărătești, este *Pînza Veronicăi.*

Toate icoanele sînt lucrate minuțios, în cel mai desăvîrșit stil academic. Nu le putem imputa nimic altceva, decît acea rece exactitate de care am mai vorbit, care le dă un aer aproape impersonal. Aceste caractere se regăsesc și la seria apostolilor, cu deosebirea că aceștia fiind așezați în partea cea mai de sus a catapetesmei, unde ochiul nu-i poate urmări cu toată preciziunea, Grigorescu i-a neglijat oarecum, nu și-a dat osteneală să-i ducă la acel grad de desăvîrșire pe care-l constatăm la icoanele din registrele inferioare. Astfel, cîteva capete se aseamănă așa de mult între ele, încît s-ar putea confunda, probă că artistul nu urmărise poate să individualizeze chipurile, gesturile unora dintre personaje sînt exagerate și ilogice, au în ele ceva teatral iar draperiile, asupra cărora Grigorescu insistă în genere

47. *Isus Christos*
(Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

48. *Sf. Gheorghe*
(Agapia)

așa de mult și cu atît de fericite rezultate ca de pildă în icoana *Fecioarei* sau în cea a lui *Isus*, ca și în toate cele împărătești, aici sînt greoaie, dizgrațioase, par a fi făcute din stofe aspre și rebele, care refuză să se mlădie. Ici-colo, proporția membrelor, mai ales a brațelor, nu e cea justă, defect mărit încă de deformările produse de înălțimea la care sînt văzute acele icoane. Totuși, *Pavel*, *Luca*, acesta din urmă figurînd, în calitatea lui de pictor, cu toate accesoriile meseriei, sînt încă lucrări remarcabile, de o calitate pe care nici un alt pictor al vremii n-ar fi putut-o atinge, nici măcar Tattarescu.

În icoanele împărătești, cu care terminăm analiza noastră, artistul este din nou el însuși și realizează cîteva tablouri de seamă, poate cele mai reușite de acest gen din întreaga sa operă. Execuția desăvîrșită face din ele realizări capitale ale stilului neoclasic în arta noastră. În cea reprezentînd *Fecioara cu pruncul*, în cea cu *Isus*, fiecare trăsătură de pensulă este o dovadă a înaltului grad de conștiință profesională, de stăpînire a meșteșugului, la care ajunsese artistul. Putem discuta idealul la care se oprise în acest ultim mare ansamblu, dar nu mijloacele de realizare care, puse în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

49. *Sf. Gheorghe*
Detaliu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

serviciul unei alte concepții, cum se va întîmpla în curînd, mai întîi în pictura murală de la Agapia, apoi în primele lucrări din timpul șederii sale în Franța, vor da naștere unor opere de un mult mai înalt nivel.

Figura mamei lui Isus are desigur toată puritatea firească a unei imagini pioase, chiar un vag aer de melancolie. Este rece și convențională, ca atîtea altele din trecutul de iconar al lui Grigorescu. Pruncul însă este o apariție cu adevărat excepțională. Este viu, desenat și pictat cu o autoritate de maestru, date fiind mai ales dificultățile inerente portretelor de copii. Fiecare tușă își are rostul ei, produce efectul urmărit de artist, căci mîna care poartă pensula e sigură și surprinzător de îndemînatică. Rezultatul este evocarea fericită a acelei frăgezimi și moliciuni catifelate a pielii, a culorilor delicate din trupul și obrajii unui copil. Mișcarea este de o grație naivă și atît de naturală, încît conferă întregului grup, în care copilul Isus constituie centrul, rolul cel mai important în întreaga catapeteasmă. Ne îndoim chiar dacă, mai tîrziu, după înapoierea din Franța, Grigorescu ar fi putut produce în acest stil o lucrare superioară acestui splendid portret de copil. Draperia Fecioarei constituie și ea o problemă fericit realizată, dovedind cunoștințele la care ajunsese pictorul în acea vreme, în asemenea subiecte, probabil în urma studierii gravurilor după operele marilor maeștri. La fel de reușită este și draperia care înfășoară trupul lui Isus. Gestul mîinii care binecuvîntează pare însă afectat, mîna și brațul drept disproporționate, prea mici față de restul trupului. Îngerul de la picioare, mai puțin bine pictat decît pruncul din icoana precedentă, pare inspirat de o gravură în lemn de Ugo da Carpi, după un desen de Rafael. [1]

Mai interesanți sînt *Sfinții arhangheli*, *Sfîntul Gheorghe* și *Ioan Botezătorul*. *Sfîntul Gheorghe* este pictat, după cum se spune, și de data aceasta tradiția are se pare un fond de adevăr, după un tînăr, pe atunci profesor la Iași, care se găsea din întîmplare la mănăstire.[2] Contactul pictorului cu viața se simte în calitatea imaginii, remarcabilă prin naturalețe, prin exactitatea detaliilor, prin atitudine. *Arhanghelii* sînt reprezentați împreună,

[1] *Sibila*, gravură în clarobscur, de Ugo da Carpi, după Rafael.

[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 18. Tînărul este Miltiade Țoni, viitorul profesor de matematici. Același biograf mai citează și alte modele folosite de pictor la Agapia, în catapeteasmă și în decorația murală. Pentru Maica Domnului ar fi pozat o femeie din Filioara, pentru sfînta Varvara o călugăriță, iar pentru copilul Isus — băiatul unui dulgher (*ibid.*, p. 18—19).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca unii cărora le este închinată biserica. Cei doi adolescenți constituie un grup armonios. Mihail păşeşte înaintea lui Gabriel văzut din profil în ceea ce priveşte capul, aproape de faţă pentru restul trupului. Zvelt, cu ceva bărbătesc în înfăţişare, cum se cuvine celui care comandă oştile cereşti, privind cu încredere înaintea lui, el este încă una dintre figurile cu adevărat reuşite din catapeteasmă, mult mai mult decît Gabriel, cu faţa sa ambiguă de androgin. *Ioan Botezătorul*, cu veşmîntul din păr de cămilă, purtînd pe umărul stîng o draperie care cade în urma lui, are o înfăţişare mult mai individualizată decît Isus chiar. Totuşi nimic n-a rămas în fizionomia lui din sălbăticia omului din deşert, a pustnicului care se hrănea cu lăcuste, aşa cum îl imagina îndeobşte biserica. Grigorescu evită totdeauna trăsăturile aspre, care presupun un temperament violent, excesiv, în cel portretizat, nota sa fiind în această perioadă mai degrabă suavitatea. De aceea poate portretul copilului Isus atinge un atît de înalt nivel artistic.

Cu analiza catapetesmei de la Agapia, am ajuns la ultima fază a activităţii de iconar a lui Grigorescu. Niciodată după această dată el n-a mai întreprins o operă cu caracter

50. *Ioan Botezătorul*
(Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

religios, nici chiar de mici proporții. Trecînd prin toate etapele dezvoltării sale, de la « iconițe » vîndute pe unde putea, la icoanele cu multe personaje, unele izolate, altele făcînd parte dintr-un ansamblu, ca la Băicoi, la Căldărușani, la Zamfira, la Agapia, l-am văzut lucrînd cu rîvnă, însușindu-și treptat tot ceea ce se cerea de la un zugrav de icoane îndemînatic și învățat, cîștigîndu-și o reputație din ce în ce mai mare, solicitat de înalte fețe bisericești, ajuns la apogeul carierei sale de pictor religios, în catapeteasma de la Agapia. Îl părăsim aici deocamdată, nu fără a face constatarea că, din punctul de vedere al formației sale profesionale de pictor neoclasic, el era un executant desăvîrșit, pregătit să trateze, în tehnica uleiului și la proporțiile icoanelor adesea de dimensiuni destul de mari, orice subiect. Ideile sale asupra posibilităților picturii sînt fixate; fixată este și încrederea în posibilitățile sale personale. Ce nu știa încă destul de lămurit este însă în ce direcție, căror subiecte, în serviciul cărui conținut să pună darurile pe care le poseda și cunoștințele pe care le dobîndise. Gravurile după maeștrii Renașterii și ai barocului, consultate în acești ani de formație, în așteptarea întîlnirii cu muzeele și cu mediul artistic al Franței, au contribuit desigur la definirea viziunii sale. Însă punctul de plecare al artistului rămîne în el însuși, în concepția la care ajunsese despre rolul picturii, ca oglindă a vieții înconjurătoare, despuiată de tot ce ar fi constituit o piedică pentru o astfel de interpretare, în primul rînd de acel misticism sentimental care constitue climatul sufletesc al artei religioase pe care o practicase pînă atunci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU ŞI PICTURA RELIGIOASĂ MURALĂ

La 16 iulie 1856 Grigorescu încheia un contract cu starețul schitului Ghighiu, arhimandritul Eftimie, obligîndu-se să zugrăvească biserica cea nouă a mănăstirii de maici Zamfira, care se construia atunci şi care avea să fie gata la 8 septembrie 1857. Contractul a fost publicat în două rînduri. Este un document de o mare importanță, care se cuvine a fi analizat de aproape [1].

Mai întîi prețiosul act spulberă legenda că, la Zamfira, Grigorescu nu era decît ajutorul altui zugrav mai bătrîn, Chladek ori Tattarescu, cum s-a afirmat de cei care nu cunoşteau textul contractului şi făceau numai presupuneri [2]. Tînărul artist dăduse probe atît de satisfăcătoare la Băicoi şi la Căldărușani, încît i se putea încredința orice lucrare de pictură bisericească, chiar una de importanța Zamfirei. Să nu uităm, fundația de la Băicoi a principesei Trubețkoi e la mică distanță de Zamfira, aşa încît cineva care se găsea în căutarea unui meşter zugrav, cum era părintele Eftimie, nu putea să nu fie în curent cu ceea ce se întîmplase la o depărtare de numai cîțiva kilometri. De acum încolo, ori de cîte ori este vorba de o colaborare pentru zugrăvirea unei biserici, cum va fi cazul la Zamfira, Grigorescu va fi cel care va conduce lucrarea şi îşi va impune punctul de vedere, nu eventualul lui colaborator.

În al doilea rînd, contractul precizează, pe de o parte distribuirea scenelor sacre, în diversele părți ale bisericii, pe de alta tehnica în care

---

[1] Teodora VOINESCU, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*. Cf. şi Gh. I. MOISESCU, *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, în *Raze de lumină*, 8 (1936), p. 178—182.

[2] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 14—15; cf. şi Preotul N. M. POPESCU şi Adrian MANIU, *Mănăstirea Zamfira*, în *Boabe de Grîu*, 4 (1933), p. 100—103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trebuiau executate aceste scene. Nu-s uitate nici « fiarele de la toate ferestrele bisericii », care urmează a fi vopsite în negru, în ulei; nici « floricele ce vin așezate pe ele », care erau să fie poleite, nici stîlpii dinafara bisericii ori ciubucele, nici cercevelele de la cele cinci ferestre, primele spoite cu var, tot prin îngrijirea pictorului, cercevelele cu ulei. Toată această înșirare de obligații ne arată cît de amănunțit fuseseră studiate de preot aceste operații și cît de serios și demn de încredere este fiecare detaliu din contract.

Distribuirea pe pereți a scenelor și a figurilor de sfinți este cea tradițională, fixată în chip lămurit, pentru a nu da naștere la controverse. Din cînd în cînd numai, i se lasă însă și artistului libertatea de a picta ceea ce va crede de cuviință: în altar, la dreapta și la stînga sfinților voievozi Mihail și Gavriil, « două tablouri în care va fi două jertfe », fără să se specifice care, dar pictorul se va opri la *Sacrificiul lui Abraam* și la *Ghetsemani*, iar, în absidele laterale, sus, cîte un tablou, « care se va găsi de cuviință ». Aici fură pictate *Nașterea lui Isus* și *Învierea*. Tot așa, pe arcul (contractul zice cercul) din mijlocul bisericii, patru tablouri la alegerea pictorului, iar la mijloc *Drepții*, « cîți vor avea loc ». Pe bolta tinzii, adică a pronaosului, unde trebuia pictat Ion Botezătorul, urmau a se alege, bineînțeles de către pictor, « patru tablouri din istoria lui ». Și tot așa, fără să se determine în chip precis ce anume, deasupra ușii de la intrare, între compoziția cu îngerii purtînd imaginea bisericii și boltă, « se va alege un tablou, după poziția locului ». Scenele trebuiau separate între ele prin « borduri », pe care urmau să fie pictate unele motive ornamentale, sau, unde spațiul liber era mai lat, « arhitectură », un ornament geometric sau chiar o similimarmură, ca în glafurile ferestrelor.

Și mai interesante detalii aflăm în ultima parte a contractului, în care se vorbește despre felul în care vor fi pictate motivele, despre tehnica de care artistul este dator să se servească. Toate icoanele tîmplei « le voi face în ulei », se obligă Grigorescu și așa au și fost executate. Mai departe însă el adaugă: « Mă îndatorez ca lucru de mai sus-zis (toate subiectele specificate în contract) a-l lucra à la fresc, silindu-mă din cit voi putea a face lucru bun, precum și d-a-l isprăvi în soroc de trei luni de zile, iar iconăria tîmplei în patru luni de la săvîrșirea bisericii », adică a termina totul în șapte luni de la încheierea contractului, ceea ce ne duce pînă în primele luni ale anului următor. 1857.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să reținem obligația pentru artist de « a lucra à la fresc ». Fresca era o tehnică nouă pentru el, cu care nu fusese obișnuit. Este probabil că debutul său în acest domeniu, un debut foarte modest, să fi avut loc la Căldărușani, în acea scenă executată în aghiazmatar, de care vorbesc unii biografi și din care n-a mai rămas nimic. Toată educația sa de pînă atunci fusese îndreptată în direcția picturii în ulei, în care tehnică el ajunsese cel mai experimentat și mai abil iconar de la noi. Totuși, fresca fusese tehnica de care se serviseră pentru pictura de pe pereți, fie ca frescă propriu-zisă, fie asociată cu tempera, toți vechii zugravi. Aspectul ei, coloritul ei suav sau strălucitor erau cunoscute credincioșilor, iubite de aceștia, și, ceea ce avea și mai mare importanță, ea constituia tehnica pe care o preferau preoții, singura pe care o considerau demnă de a reprezenta sfinții și scenele sacre pe zidurile sanctuarelor. Grigorescu face un act de curaj angajîndu-se să picteze și el frescă, procedeu cu legi bine precizate, presupunînd o experiență îndelungată, fără de care se ivesc surprize neplăcute, cum s-a ivit tocmai la Zamfira. Într-o frescă, durabilitatea lucrului executat, aspectul general al compozițiilor, intensitatea și luminozitatea tonurilor sînt mai greu de prevăzut în momentul execuției, decît în pictura în ulei.

Grigorescu își menajează însă o posibilitate de a înlătura dificultățile pe care le presimte. El reclamă ca zugrăvirea capetelor sfinților și a mîinilor acestora, aureolele ce le înconjură capul să fie executate în ulei, căci de acest procedeu el este sigur, știe că îl va duce la bun sfîrșit. În fond e sigur că părțile cele mai însemnate ale compoziției murale, chipurile și mîinile care individualizează personajele sacre vor putea corespunde astfel cu siguranță așteptărilor. De aceea el înscrie în contract: « toate chipurile cele mari, care vine în natură, vor fi cu ulei, asemenea și coroanele . . . » Iar urmarea acestei puțin obișnuite și nefericite combinații a două tehnici, care se deosebesc fundamental între ele, este că tot ce a fost executat în frescă s-a degradat, a căzut în cea mai mare parte de pe zid, unde n-a mai rămas decît conturul compoziției primitive, incizat în tencuiala proaspătă și acoperit cu o linie de culoare închisă, așa cum se obișnuiește în practica frescei, pe cînd capetele și mîinile au păstrat pînă astăzi strălucirea și frăgezimea de ton pe care au avut-o la început. Atunci cînd o reparație a picturii a devenit absolut necesară, în 1906, pictorul Vintilescu a fost însărcinat să o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

51. *Deisis.*
Pictură murală (Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

52. Sf. Constantin şi Èlena
Pictură murală (Zamfira)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

facă. Lipsit de cunoștințele trebuitoare, pentru o operație atît de delicată, el a pus în chip barbar vopsea pretutindeni, atît deasupra vechiului contur, acolo unde căzuse jos fresca, cît și peste vechea pictură, unde se mai păstrase, respectînd numai ceea ce era în ulei, căci această parte se menținuse încă în bună stare.

Acest fel de restaurare a însemnat în realitate o refacere totală a întregii picturi murale, cu excepția capetelor de sfinți, vechea pictură în frescă a lui Grigorescu nemaiconservîndu-se decît pe alocuri, înmormîntată sub stratul vulgar în tempera pus de Vintilescu. Dar și această ultimă pictură s-a dovedit cu timpul lipsită de rezistență, așa încît, în 1951, pictorul Gh. Vînătoru a fost însărcinat, nu să repare ceea ce se stricase, ci să restaureze, cu ajutorul pictorului C. Călinescu, vechea zugrăveală, să caute adică să înlăture tot stratul superficial și să scoată de sub el din nou la lumină, cît se mai putea scoate și cît mai rămăsese din opera lui Grigorescu. Vînătoru, cu un sentiment de pietate datorat admirației sale pentru marele pictor și cu cunoștințe superioare în ce privește restaurarea frescelor, s-a achitat în mod remarcabil de sarcina grea pe care o luase asupră-și.

Biserica prezintă azi aproximativ înfățișarea pe care o avea atunci cînd Grigorescu terminase zugrăveala, ceea ce se întîmplă, nu la data fixată de contract, ci puțin mai tîrziu, și cu ajutorul fratelui său Ghiță, care abia în aprilie 1858, deci cu un an întîrziere, iscălește de primirea ultimei rate din cei cinci sute de galbeni, prețul întregii lucrări [1]. Trebuie să mărturisim că ansamblul picturii murale de la Zamfira ne decepționează. Evident, chiar în restaurarea atît de atent și răbdător executată de către Vînătoru, pictura nu mai poate fi numită în întregime a lui Grigorescu. Intențiile acestuia însă se simt în liniile lor mari, în luptă cu dificultățile nenumărate, datorate nu numai trecerii de la pictura în ulei la cea în frescă, ci mai ales trecerii de la pictura de icoane la cea monumentală. Ici-colo, o figură, un fragment mai important ne amintesc de Grigorescu, în desenul îngrijit al capului, în noblețea unei atitudini, într-un gest elegant, mai ales la sfinții tineri, pentru care pictorul arată și aici o deosebită predilecție. Impresia generală este însă departe de a fi favorabilă. Compoziția este totdeauna prea mică, prea neînsem-

[1] Teodora VOINESCU, *Epoca de formație a lui Nicolae Grigorescu*, p. 9—10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

53. *Sf. Nestor și Dimitrie.*
Pictură murală (Zamfira)

nată pentru spațiul pe care-l ocupă, înoată oarecum în acest vid. Coloritul, acel dar fermecător cu care era atît de larg înzestrat Grigorescu, este aici șters, banal, fumuriu. Deasupra veșmintelor pictate în frescă, mate, lipsite de lumină și de savoare coloristică, strălucesc dimpotrivă în chip indiscret figurile și coroanele sfinților, pictate în ulei, într-un contrast bizar cu restul compoziției. Se vede bine cît de greu i-a fost pictorului să ducă la bun sfîrșit fiecare scenă, așa încît acolo unde ne-am aștepta să descoperim plăcerea de a picta a acestuia, ca în atîtea icoane anterioare Zamfirei, nu ne întîmpină decît imaginea efortului și a inexperienței, luptînd cu probleme prea greu de rezolvat. Stilul este cel neoclasic, al cărui adept va fi Grigorescu pînă la sfîrșitul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

activității sale de pictor religios. Dar concepția aceasta neoclasică, realizată cu mijloace tehnice nepotrivite, face un efect ciudat, dă impresia unei discrepanțe. Tînărul avusese probabil ocazia să vadă portrete executate la noi de artiști vienezi, cu procedeele lor particulare de colorit: un anumit roz pentru obraz, un anumit roșu pentru buze, o subliniere a umbrelor din jurul ochiului într-un ton verzui, pe care le introduce și el în capetele sfinților.

Lăsînd la o parte subiectele mai puțin reușite, printre care se numără în primul rînd cei patru *Evangheliști*, în cei patru pandantivi ai naosului, figuri stînjenite de spațiul triunghiular pe care-l ocupă și lipsite de monumentalitate, în afară de cîțiva sfinți tineri, printre care cei militari, pictați cu căldură, trei sînt lucrările care trebuiesc reținute printre cele din decorația murală de la Zamfira: *Ion Botezătorul*, figură întreagă, de-a lungul bolții pronaosului, într-un medalion, o *Deisis*, pe zidul absidei laterale din dreapta altarului, și *Constantin și Elena*, pe zidul celeilalte abside, în stînga altarului. Isus din *Deisis* are măreție, o noblețe plină de bunătate, însușiri obținute de artist cu atît mai ușor, cu cît capul Mîntuitorului este pictat în ulei, adică în acea tehnică de care el se servise cu atît de bune rezultate în icoane. Chipurile sfinților *Constantin și Elena*, una dintre temele de predilecție ale lui Grigorescu și pe care le regăsim adesea chiar de mai multe ori în același ansamblu, deși îngrijit lucrate, sînt departe de variantele pe care le oferă ansamblurile de la Băicoi și Căldărușani. Veșmintele somptuoase, în care acolo se îmbinau armonizîndu-se cele mai variate tonuri, se confundă aici într-o tonalitate surdă, devenită și mai tristă prin matitatea zidului și a frescei.

Părăsim Zamfira cu un sentiment de regret. Ne așteptam ca însușirile dovedite în icoanele de la Căldărușani să atingă o treaptă și mai înaltă doi ani mai tîrziu. Ea trebuia, pe de altă parte, să ne pregătească pentru a gusta și a ne explica valoarea picturii murale de la Agapia, în care culminează activitatea de pictor religios a lui Grigorescu. Dar poate că tocmai neliniștea și grijile provocate de concursul de bursă pentru străinătate, care are loc în aceeași vreme, graba de a termina cît mai repede o lucrare care-l ținea fixat în țară, febra plecării, să fie cauzele insuficienței constatate în pictura de la Zamfira, pe care artistul o părăsește chiar mai înainte de terminare spre a o lăsa în grija fratelui său.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cînd, după Zamfira, intrăm în biserica de la Agapia, nu putem să nu fim copleșiți de un sentiment de uimire în fața ansamblului măreț de pe pereți, a bogăției subiectelor, a felului bărbătesc de tratare, chiar dacă la o examinare detaliată cîte o scenă mai vădește încă unele insuficiențe. Cum a fost posibil ca un artist atît de tînăr să poată săvîrși o operă de așa vaste proporții, în condiții atît de satisfăcătoare? Ce s-a întîmplat în evoluția lui, pentru ca, de la stilul deficient al picturilor de la Zamfira și de la maniera aceea, destul de hibridă, să ajungă a stăpîni noi mijloace de expresie, însușite în așa grad, încît să poată dispune de ele după plac ? Pictura murală de la Agapia constituie un progres calitativ atît de înalt și de plin de urmări pentru cariera de mai tîrziu a lui Grigorescu, încît este necesar să ne oprim mai mult asupra ei. Scenele din prăsnicarele de la Căldărușani, cele narative de la Zamfira însăși și, îndeosebi, din icoanele mici ce înconjoară icoana cu *Sfîntul Spiridon* din biserica Sfîntului Alexe ne pot ajuta să înțelegem această transformare. În toate se ghicește dorința artistului de a ieși din convenționalul artei religioase, de a renunța la imaginile tradiționale ale sfinților, fie ele singuratice ori reprezentate în grupuri, de a se apropia de viața reală, de a da curs și expresie impresiilor și observațiilor sale asupra oamenilor și a vieții acestora, fie și pornind de la subiecte luate din evanghelie sau din viețile sfinților. Pentru asemenea subiecte arta iconarilor nu-i putea fi de mare folos. El înțelege că trebuie să se adreseze aiurea. Nici chiar în opera pictorilor laici de la noi, a lui Chladek însuși, n-ar fi putut găsi un sprijin și o îndrumare satisfăcătoare. Pentru aceasta nu exista decît o singură sursă de informație: arta marilor pictori din trecut. Ea singură îl putea învăța cum să-și îndrepteze într-o bună direcție năzuința spre o artă realistă, năzuință ce se deșteaptă încetul cu încetul în el. Încă de la Căldărușani, în micul tablou reprezentînd pe Isus și Samariteanca, se putea vedea că Grigorescu avea cunoștințe destul de precise despre unele opere celebre din Apus, că răsfoia albume cu gravuri, că felul în care un mare artist italian reprezentase o scenă biblică îl preocupa, îi da de gîndit, îl obliga să cugete la posibilitatea ca el însuși să dea o interpretare tot atît de veridică unei teme sacre.

Asemenea foi de album circulau în București. E foarte probabil ca Tattarescu însuși, revenind în țară, să fi adus cu el și astfel de albume, deși

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în pictura acestuia, atît cît o cunoaștem, nu se întîlnesc atît sugestii venite de la arta trecutului clasic, cît, mai ales, reminiscențe din opera profesorilor săi. Dar numai studiul gravurilor nu ne poate explica o schimbare de atitudine atît de fundamentală în concepția și în maniera lui Grigorescu. La sporul de experiență pe care-l aduceau gravurile s-a mai adăugat ceva: ele au fost comentate și explicate de cineva care admirase unele din acele opere, și care, în plus, știa să vorbească despre ele în mod convingător. Acel cineva este călugărul călător Isaia Piersiceanu [1].

La Zamfira, Grigorescu îl cunoscuse pe acest original monah de la mănăstirea Neamțu, rătăcind atunci în Țara Romînească, și se împrietenise cu el. El va avea un rol hotărîtor în momentul în care Grigorescu se va pregăti pentru plecarea în Franța, cum vom vedea. Lui îi destăinuie artistul planurile sale de viitor, dorința de a merge în străinătate pentru a-și desăvîrși cunoștințele, pentru a învăța de la maeștrii artei cum să dea viață ideilor ce-l stăpîneau, unor subiecte cu mult mai complexe decît icoanele catapetesmelor, pe care de ani de zile le tot zugrăvea. Tocmai atunci concursul pentru bursa la Roma i se dovedește defavorabil. Nu-i mai rămînea decît un mijloc de a merge în străinătate : să plece cu resurse proprii și Piersiceanu îi făgădui să-l ajute în acest scop și chiar să-l însoțească. Cu tot riscul pe care îl comporta această hotărîre, Grigorescu se arată decis s-o urmeze. În așteptarea unei plecări care avea să mai întîrzie, ei se îndreptară împreună spre Moldova, pentru ca Piersiceanu să-și poată pune în ordine situația la mănăstirea Neamțu și să obțină autorizațiile necesare pentru călătorie. Grigorescu, în acest interval, avu suficient răgaz să picteze o *Fugă în Egipt*, după compoziția lui Chauvin, cunoscută, cum am văzut, prin intermediul unei litografii [2].

Dar lucrurile nu merseră așa de repede cum crezuse Grigorescu, mai ales că prietenul său se îmbolnăvi, iar vindecarea întîrzia, căci

---

[1] Cf. DELAVRANCEA, *art. cit.*; « Un călugăr umblat, cărturar și vioi în povestirile lui. Văzuse Sf. Munte și Ierusalimul. Nopți întregi povesti minunile de pe unde colindase. O adevărată amiciție se legă între ei. Isaia înțelese talentul zugravului și se hotărî să plece împreună la Paris, cum or putea, după sfîrșirea mînăstirei ». Cf. și VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 15—16; CIOFLEC, *op. cit.*, p. 10—11.

[2] În Muzeul Mănăstirii Neamțu. Tot aici se păstrează cîteva icoane semnate de artist cu inițialele sale și datate 1857: *Atotțiitorul* (Vlahuță, *op.* cit., p. 22 și 255), *Încoronarea Fecioarei*, *Buna Vestire*, *Întîlnirea Mariei cu Elisabeta* (I. D. Ștefănescu, *Cîteva lămuriri*, p, 10, n. 1 și K. H. Zambaccian, *Grigorescu*, Buc., [1947], pl. 2).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

boala era grea. În așteptarea momentului prielnic plecării, tînărului pictor i se oferi să picteze biserica mănăstirii Agapia, cu hramul sfinților arhangheli, refăcută de curînd. Ocazia aceasta este cu atît mai binevenită cu cît prețul zugrăvirii, care se ridica la suma importantă de două mii de galbeni, rezolva în chipul cel mai neașteptat chestia mijloacelor bănești de care putea dispune în Franța.

Între octombrie 1857, data la care cei doi prieteni ajung la mănăstirea Neamțu și aprilie 1858, cînd se încheie contractul pentru Agapia, se hotărăște această importantă problemă care va avea consecințe incalculabile pentru viața și cariera de mai tîrziu a lui Grigorescu. În acest interval pictorul execută cîteva picturi religioase pentru mănăstirile din acea regiune, cele de la Neamțu, de care am vorbit, una la Văratic, altele pe care nu le mai cunoaștem, poate și icoana care, după cum se povestește, ar fi constituit proba în urma căreia avea să i se încredințeze zugrăvirea Agapiei, de către stareța mănăstirii, maica Tavefta Ursachi[1]. Agapia era atunci una din acele așezări religioase din nordul Moldovei în care fetele de boier scăpătate, cele nenorocit căsătorite, cele care suferiseră decepții în viață ori se simțeau mînate de un puternic sentiment religios își căutau adesea liniștea sufletească, alături de țărance care, pentru aceleași motive sau altele, încă de copile se consacrau vieții monahale. Printre cele venite din familiile boierești se găseau unele posedînd o cultură relativ superioară, simțitoare la frumos. Așa trebuie să fi fost și maica stareță Ursachi. Convinsă de marele talent al lui Grigorescu, ea nu ezită să-i încredințeze zugrăvirea bisericii, atît catapeteasma cît și scenele și figurile de sfinți de pe pereți.

Și de data aceasta avem textul contractului, publicat demult ca și cel pentru Zamfira[2]. Să-l analizăm. Începe prin fixarea felului în care se va face pregătirea pereților pentru a-i face apți să primească în condiții favorabile pictura. Se trece apoi la icoanele de pe catapeteasmă « care — zice Grigorescu — vor fi zugrăvite chiar de mîna me » (să remarcăm acest moldovenism care dovedește contribuția esențială a stareței la redactarea contractului). Această expresă specificare dovedește că în restul picturii el putea avea, și știm că a avut, și ajutoare, și anume trei persoane —

[1] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 16.

[2] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 12—14. Cf. și Mihail POPESCU *Contractul pictorului Grigorescu cu mănăstirea Agapia* în *Convorbiri literare*, 67 (1934) p. 274—277.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

54. *Calvarul*
După Rafael. Pictură murală. (Agapia).

una fiind zugravul angajat pentru ornamentele dintre compozițiile mari—pentru care în paragraful 7 al contractului va cere găzduire și hrană. Cum se vede, ajutorul principal va fi adus pe socoteala pictorului, și va fi « cel mai bun zugrav ce am putea găsi în principate ». Acestuia îi revenea rolul de a executa, în spațiile dintre scenele pictate, « ornamente potrivit pozițiilor ».[1] Scenele și figurile care se cereau a fi pictate erau însemnate în liste. Ele aveau să fie zugrăvite tot de mîna lui Grigorescu, care era dator « a face fiecare istorie completă, după descrierea sfintei scripturi ». Cerea însă, dacă mănăstirea ar fi voit să

[1] După Delavrancea, Grigorescu ar fi lucrat aproape singur la Agapia, care ar fi « mai toată de mîna lui » *(art. cit.)*. Amănunte mai deslușite la Cioflec, *op. cit.*, p. 12. După acesta din urmă, tînărul artist a fost ajutat de italianul Girardelli, care avea să lucreze cu Tattarescu la Mitropolia din Iași, precum și de Gheorghe Grigorescu. Despre contribuția fratelui vorbește și tradiția orală păstrată de descendenții săi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

55. *Calvarul*
Detaliu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

schimbe unele tablouri sau unii sfinți din listă, să i se comunice aceasta din timp arătîndu-se gata « a schimba ceea ce mi se cere ». « Tot lucrul de mai sus-arătat — se spune în paragraful 9 — eu sînt dator a-l da gata cel mult într-un an și 6 luni, socotindu-se de cînd voi începe lucrul », adică spre finele lui 1860. Prețul lucrării era de două mii de galbeni, a căror plată urma să se facă pe măsura înaintării lucrului « în 6 cîștiuri », în condiții specificate într-un paragraf special.

Povestindu-i mai tîrziu lui Vlahuță despre dificultățile pe care le întîmpina atunci un pictor de biserici, Grigorescu le exagerează întrucîtva și uită să vorbească despre ajutorul pe care un asemenea pictor îl găsea în gravurile după tablouri de mari maeștri. « Pe atunci — zice el—noi n-aveam nici un fel de orientare în artă. Era o carte veche, cu slove chirilice, care ne da rețetele de la muntele Athos, pentru prepararea culorilor, și cîteva lămuriri despre vîrsta, îmbrăcămintea, viața și însușirile fiecărui sfînt. Atît. Încolo, făceam fiecare cum ne tăia capul »[1]. Lucrurile nu stăteau însă tocmai așa. Prepararea culorilor, după rețetele de la muntele Athos, privea fresca și nu pictura în ulei. Iar inițiativa pictorului, în alegerea subiectelor și tratarea lor, cum am văzut și cum o vom vedea într-o măsură și mai mare, va fi adesea ajutată de gravurile după opere clasice de mare reputație. Contribuția lui Tizian, a cărui *Punere în mormînt*, de la Luvru [2], l-a inspirat pe Grigorescu într-una din scenele importante de pe pereții Agapiei, în arcul ce desparte pronaosul de naos; a lui Rafael, al cărui *Spasimo di Sicilia*, de la Prado [3], constituie punctul de plecare pentru marea scenă de pe peretele din stînga al naosului; a aceluiași Rafael, care i-a sugerat atitudinea îngerului din icoana *Fecioarei* de la catapeteasmă; a lui da Vinci, utilizat într-o destul de mare măsură în *Cina cea de taină*, tot de la catapeteasmă; a lui Rembrandt, copiat ad-literam, atît cît permitea gravura în negru, pe care Grigorescu a avut-o în față, într-o altă mare compoziție din registrul superior al zidului ce desparte tinda de pronaos [4], sînt dovezi evidente despre această lăudabilă de altfel folosire a clasicilor.

---

[1] VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 19.

[2] Cf. Oskar FISCHEL, *Tizian*. Vierte Auflage, Stuttgart u. Leipzig, 1911, p. 49. (*Klassiker der Kunst*, III).

[3] Cf. *Raphael. L'oeuvre du maître*. Paris, 1909, p. 146. (*Les classiques de l'art*).

[4] *Îngerul părăsindu-l pe Tobie*. (Paris, Luvru). Cf. W. R. VALENTIER, *Rembrandt* Dritte Auflage, Stuttgart u. Leipzig. p. 179. (*Klassiker der Kunst*, II).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

56. *Punerea în Mormînt*
După Tizian. Pictură murală (Agapia)

Deși coloritul real al operelor folosite nu putea fi cunoscut celui care le studiase numai prin intermediul gravurii, studiul lor i-a fost de cel mai mare ajutor lui Grigorescu. Acești maeștri și cei pe care nu i-am putut încă determina cu preciziune, dar care stau cu siguranță la originea altor compoziții, cum ar fi *Intrarea în Ierusalim*, *Învierea lui Lazăr*, *Ghetsemani*, *Moise adăpînd pe evrei în deșert*, în parte pictori din prima jumătate a secolului trecut, i-au dat de gîndit desigur asupra modului cum trebuie imaginată o lucrare bine echilibrată, asupra legilor perspectivei, ce trebuiesc riguros observate într-o operă de mari proporții, dezvoltîndu-se pe mai multe planuri, asupra distribuirii luminii, asupra exigențelor unui desen nu numai corect, ci expresiv și convingător. Toate aceste însușiri, la importanța cărora el are răgaz să se gîndească în cei doi ani cît durează zugrăvirea Agapiei și pe care, pentru fiecare tablou, încearcă să le pună în practică, vor contribui să facă din Grigorescu un pictor, dacă nu deplin format, așa cum ar fi fost dacă, talentat cum îl cunoaștem, ar fi avut ocazia să treacă și prin școli superioare de artă, cel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

57. *Sf. Teodor*
Pictură murală. (Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

58. Sf. Eustatie
Pictură murală. (Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

59. *Îngerul părăsindu-l pe Tobie*
După Rembrandt. Pictură murală (Agapia)

puțin familiarizat îndeajuns cu legile și exigențele artei sale, înțeleasă altfel decît ca o simplă îndeletnicire de iconar. Contactul cu operele originale, văzute în toată splendoarea lor în muzeele Franței, copierea unora dintre ele, pe care o va întreprinde curînd după ce va ajunge la Paris, acea analiză amănunțită și adîncă pe care o presupune studiul direct al operei unui maestru, vor desăvîrși această apropiere de clasici, atît de promițătoare, întîmplată în liniștea Agapiei.

Lucrarea înainta poate mai încet decît plănuise artistul, dar totuși destul de repede pentru ca, într-un raport al Comitetului Economic al mănăstirii către Ministerul Cultelor, la 7 mai 1860, adică la aproximativ doi ani după ce se începuse zugrăvirea, să se spună că Grigorescu a primit suma de două sute cincizeci de galbeni ce i se cuvenea din cîștiul al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cincilea, ultimul, «deși n-au săvîrșit în tot lucrul ce trebuia să fie gata mai înainte de primirea cîștiului al cincilea, însă prea puțin lucru ce a mai rămas cu care au pus toată silința pentru ca să-l desăvîrșească fără întîrziere»[1]. Pictorul George Schiller, însărcinat să recepționeze lucrările de la Agapia, face și el un raport deosebit de favorabil[2]. « Prea puținul lucru » ce mai rămăsese de terminat va fi fost gata curînd după data mai sus-menționată, așa încît, în vara lui 1860, Grigorescu, liberat de orice îndatorire, poate să-și întrebuințeze timpul pentru pregătirea călătoriei în Franța.

Pictura murală de la Agapia este deci examenul suprem pe care-l trece tînărul artist, spre mulțumirea tuturor, înainte de a părăsi țara. În afară de figurile izolate, care acoperă partea de jos a pereților, sfinți și sfinte, mucenici și mucenițe, părinți ai bisericii, partea de deasupra pereților, bolțile, cupola, pandantivii, arcurile ce despart diversele părți ale bisericii între ele, totul este acoperit de vaste compoziții, cele mai multe cu multiple personaje, reprezentînd toate o formă de artă, date fiind mai ales dimensiunile lor, care pentru prima dată se încerca la noi. Picturile murale de la Agapia nu pot fi în nici un caz considerate ca o reluare, la proporții mult mai mari, a scenelor din prăsnicare, ori a celor din alte icoane narative, cu care au o oarecare analogie și care l-au putut pregăti pe Grigorescu pentru opera sa de la Agapia. Ele tind toate să devină tablouri de categoria şi de importanța celor pe care artistul le studiase în gravurile ce-i stătuseră la îndemînă, oferindu-i puncte de plecare neîndoioase. Uneori el nu se da în lături de la o copiere aproape literală, punînd însă de la sine coloritul și mici detalii în decor. Alte ori gravura rămînea ca o sugestie și un control, rolul lui fiind acela de a armoniza lucrul împrumutat cu propriile lui idei, de a găsi modul de tratare potrivit, forma de tușă și gradul de fluiditate a pastei colorate, convenabile unor compoziții de dimensiuni murale. Era obișnuit cu o tușă calmă, linsă chiar, cum se vede în unele icoane. Ea nu se mai potrivea acum, trebuia înlocuită cu una largă, hotărîtă, sonoră, mult mai expeditivă, mai ales că tabloul se cuvenea să fie văzut de la distanță. Trecerea de la felul de execuție din picturile de la Zamfira, la cel

[1] Mihail POPESCU, *art. cit.*, p. 277.
[2] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

60. *Isus la Ghetsemani*
Pictură murală. (Agapia)

din decorația murală de la Agapia se face destul de repede. Ea se poate urmări în unele dintre scenele din tindă și de sub bolta pronaosului, care par să fie primele pictate de artist. Meritul lui mare este de a fi știut să adapteze elementele împrumutate din pînze celebre și mai ales de a fi făcut din ele stimulente ale propriilor sale concepții și însușiri de practician.

Aceste considerații asupra picturii murale de la Agapia sînt departe de a fi complete. Mănăstirea merită o monografie pentru ea însăși, cu prilejul căreia s-ar determina pentru fiecare dintre numeroasele compoziții izvoarele folosite. Cele legate de opere clasice de mare renume le-am determinat ; celelalte, care par să fie inspirate mai ales de pictori contemporani, ca acel Chauvin, imitat la Neamț în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

61. Isus la Gehtsemani
Detaliu

Fuga în Egipt, nu pot fi identificate decît după cercetări iconografice minuțioase. În definitiv, pentru studiul nostru de acum, ele n-ar aduce nici o informație nouă în stare să schimbe fundamental ideea pe care ne-o facem despre valoarea picturii de la Agapia și despre procedeele de care s-a servit Grigorescu în această împrejurare.

Sfinți singuratici, mucenici și cuvioși ocupă toată partea de jos a zidurilor. În aceste figuri, într-o măsură mult mai mare decît pînă acum, ne apar tendințele realiste ale lui Grigorescu. Icoanele de la catapeteasmă sînt mai frumos pictate, dacă e vorba să analizăm numai execuția lor, coloritul lor este plăcut, fiecare trăsătură de pensulă este expresivă, deosebit de sigură. Totuși, după cum am spus cînd am vorbit de aceste opere,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

62. *Două muceniţe*
Pictură murală (Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

63. *Două mucenițe*
Pictură murală (Agapia)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele mai multe dintre ele sînt lipsite de expresie, nu sugerează nici viață laică, nici fior religios în ființele reprezentate. Compozițiile murale, unele poate mai neîndemînatic pictate, sînt mai aproape de noi, le simțim înfățișînd pe niște semeni ai noștri, fiindcă în fiecare se ascunde o cîtime evidentă de umanitate. Tineri și bătrîni, ei au pornit de la modele vii, care se ghicesc chiar atunci cînd Grigorescu e obligat să le imprime în trăsături acea dulce pietate pe care credincioșii o cereau de la imaginile sacre.

Sfîntul Eustațiu, *Sfîntul Teodor*, alți sfinți militari, sfintele *Varvara*, *Agaftia* pornesc de la modele văzute de artist aievea, fie printre cei care constituiau personalul bisericesc al mănăstirii, fie printre maicile tinere ori mai în vîrstă pe care le întîlnea zilnic. Cum ne-am putea altfel explica trăsăturile atît de vii ale *Sfintei Paraschiva*, smerenia evocată cu atîta subtilitate, detaliile feței cu urmele lăsate de vîrstă și de cine știe ce amărăciuni, surprinse în chipul unui model ales desigur dintre călugărițele în etate ale mănăstirii?

Aceasta nu înseamnă că totul este deopotrivă de izbutit. Unele figuri au mai păstrat caracterele convenționale pe care le întîlnim pe pereții Zamfirei, deși în mai mică măsură. Sfintele tinere mai ales nu sînt destul de individualizate, în afară de cele amintite mai sus, pentru care pictorul a pornit de la observația directă a modelelor. Cei mai puțin reușiți sînt evangheliștii din cei patru pandantivi. Forma triunghiulară a cadrului ce-i cuprinde îl încurcă vizibil pe artist. Ei n-au maiestatea pe care vechii noștri maeștri de artă bisericească, cei din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, știau să le-o imprime. Formele lor, gesturile lor, întreaga lor înfățișare se resimt de răceala stilului neoclasic, pe care Grigorescu îl mai păstrează în aceste compoziții. În locul ființelor supranaturale la care ne-am aștepta, întrezărite într-un decor prestigios, alături de simbolurile lor, el îi imaginează ca pe niște scribi oarecare, ghemuiți în mijlocul compoziției, pregătindu-se să aștearnă pe hîrtie ceea ce aveau de scris.

Și totuși, înainte de a părăsi Agapia și a urmări pe tînărul pictor pregătindu-se pentru călătoria sa peste hotare, să ne oprim puțin în mijlocul bisericii și să ne rotim privirea în jurul nostru. Ce minunată impresie de plenitudine artistică, de bogăție de forme și de culori, de inventivitate și de just echilibru, în contopirea reminiscențelor clasice cu viziunea proprie! Dintre sutele de figuri care acoperă pereții, de jos, de la temelie,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă sus, la bolțile de unde ne privesc, înconjurați de cete de îngeri, Isus și Maica Domnului, nu e una care într-un fel sau altul să nu ne intereseze. În pictura noastră, nimeni înainte de Grigorescu nu fusese în stare să dea o atît de strălucită probă de maturitate, și aceasta la o vîrstă cînd alți pictori se află încă la primele lor începuturi. Terminînd zugrăvirea Agapiei «meșterul Nicu» se ridicase mai sus decît oricare dintre contemporanii săi și devenise conștient de aceasta. Așa se explică nerăbdarea pe care o vădește de la o vreme ca să ajungă cît mai repede la comorile de artă din colecțiile Apusului, de la care așteaptă acea completare a învățăturii pe care n-o putea găsi în țară, și care trebuia să-i deschidă pe deplin căile creației artistice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cînd Grigorescu începu să înțeleagă ce este adevărata pictură, adică atunci cînd, pentru icoanele care înfățișau scene din istoria sacră, fu nevoit să folosească gravuri după opere celebre ale vechilor maeștri ori ale unor contemporani iluștri, se văzu obligat să constate, pe de o parte distanța dintre lucrările proprii și cele ce-i serviseră de model, pe de alta că mai avea de învățat pînă să atingă acel grad de stăpînire a meșteșugului fără de care nu se poate realiza nimic frumos și mare. Metoda de lucru de care se servise spre a picta acele mici icoane narative, devenite astfel aproape niște reduceri de proporții modeste ale unor tablouri de mare prestigiu din muzee ori din catedrale și biserici, adaptate și completate după împrejurări, dăduse bune rezultate. Ea fu urmată și mai consecvent, cu efecte și mai fericite în pictura murală de la Agapia.

În această perioadă de trecere, de la primele sale lucrări de adolescent la scenele de mari proporții și de un nivel artistic superior din biserica Agapiei, Grigorescu învățase multe, își îmbunătățise în destule privințe stilul, dar mai ales avusese răgaz să se gîndească la dificultățile cărora avea să fie silit să le facă față, cu tot marele său talent, de care era desigur conștient, dacă nu-și va desăvîrși pregătirea într-un alt mediu decît acela al zugravilor de icoane din București, într-o școală de artă din Italia sau din Franța. Retrospectiv, făcînd bilanțul învățăturii primite în atelierul lui Chladek, suficientă ca să-i îngăduie să zugrăvească acele «iconițe» care-l ajutaseră să trăiască, pe el și pe familia lui, el știa că această învățătură nu-i mai ajungea pentru pictarea unei opere cu adevărat satisfăcătoare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Auzise desigur de lucrările lăudate ale pictorilor de la 1848, un Iscovescu, un Negulici, un Rosenthal, trecuți cu toții prin școli înalte din străinătate, cunoscători ai muzeelor, ai unei vieți artistice pe care nici n-o bănuiau iconarii în mijlocul cărora crescuse și se dezvoltase el însuși. De curînd apoi se întorsese în țară și Tattarescu, ceva mai în vîrstă decît el, bine pregătit, ba chiar posesor al unor distincții cîștigate prin academiile din Italia, și mai ales, în stare să reprezinte cu oarecare decență stilul neoclasic, printr-un desen corect, dacă nu îndeajuns de expresiv, prin năzuința de a închega compoziții echilibrate, și printr-un colorit armonios, însușiri pe care Grigorescu le observase și la Chladek, dar mai evoluate decît la acesta. La această «perfecție» iluzorie proprie neoclasicismului aspira și Grigorescu în faza inițială a formației sale. Iar însușirile prin care pictura lui Tattarescu își vădea superioritatea față de încercările unui Pantelimonescu sau ale altor contemporani rămași la practica zugravilor de rînd, ca și producția harnică a noului venit, care se impunea tot mai mult opiniei publice, constituind desigur un prilej de discuții și de emulație pentru tinerii artiști, nu puteau decît să-i sporească dorința fierbinte de a cunoaște la rîndul său muzeele și școlile de artă de peste hotare.

Nu începuse încă zugrăvirea bisericii Zamfira, dar se achitase mulțumitor de comenzile de la Băicoi și de la Căldărușani, cum și de alte însărcinări, ca icoana pentru corporația băcanilor, pe care o terminase chiar la începutul anului 1856.

La 5 ianuarie 1856 — avea atunci aproape optsprezece ani — el se hotărî să se adreseze domnitorului, să explice situația în care se găsea și să-l roage să-i vină în ajutor. Petiția era însoțită de un tablou cu subiect istoric, *Mihai scăpînd stindardul*, distrus de foc în 1884[1]. Era inspirat de poezia lui Bolintineanu, poetul ale cărui versuri constituiau sursa de căpetenie a celor mai multe compoziții istorice din acea vreme. Foarte

[1] CIOFLEC, *op. cit.*, p. 8. Nu știm cît adevăr poate fi în spusele lui Cioflec în legătură cu această pînză și cu felul în care ea a fost înfățișată domnitorului. Grigorescu ar fi expus tabloul la geamul unei prăvălii de pe podul Mogoșoaiei. Aci l-ar fi văzut Beizadea Mitică Ghica, datorită căruia Știrbei s-ar fi interesat apoi de tînărul pictor. Interesantă este descrierea tabloului, făcută de Cioflec desigur după amintirile lui Grigorescu: «... pe un cal alb, Mihai, cu fața întoarsă, aleargă cu un steag în mînă» *(ibid.)*, descriere pe care Doctorul Istrati (*Doi luceferi*, p. 131) o completează astfel: «Mihai Viteazul, cu steagul în mînă, trecînd prin o apă . . .». După Istrati, tabloul ar fi fost expus la Eforia Școalelor, unde ar fi fost văzut în 1856 de Doctorul Grecescu, prietenul de mai tîrziu al pictorului *(ibid.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

probabil, tabloul era înrudit prin stil și concepție cu operele similare ale lui Lecca. Din acea suplică, în care Grigorescu se plîngea de sărăcie, de greutățile familiei pe care trebuia să o susțină, arătînd că pentru aceste motive nu avusese «timpul de a vedea nici măcar școala Kollegiului», nu prea se vedea clar ce anume aștepta tînărul de la domnitor: «Cu profund respect vin a ruga părinteasca milostivire a Înălțimii Voastre a încuragia pe un fiu al patriei cu aceea ce Măria Voastră veți binevoi».

Este sigur că artistul se gîndea la o bursă sau la un ajutor în bani, care să-i înlesnească călătoria de studii în străinătate, dar lucrul nu reiese lămurit. Domnitorul, pornind de la mențiunea făcută în petiție că cel care o subscria nu urmase cursuri secundare, își închipui însă că de asta era vorba, și trimise tabloul la Eforia Școalelor însărcinînd această instituție să facă cele necesare pentru ca pictorul să învețe o limbă străină pentru ca apoi să fie trimis în străinătate spre desăvîrșire. Ca urmare a hotărîrii domnitorului, Eforia, la 24 ianuarie 1856, înaintă la rîndul său o adresă profesorilor de la colegiul Sfîntul Sava, lui Roku (Roques, profesorul de limba franceză), Limburgu (Limbourg, cel de limba germană) și Leca (Lecca, profesorul de desen), rugîndu-i să se conformeze ordinului lui Barbu Știrbei, să-l primească în clasele lor pe Grigorescu și să aibă «o vighere îngrijitoare asupră-i spre a face progresul cel mai posibil, atît întru învățătura limbii franceze și germane, cît și în studiul de arta picturii, pentru care zice a avea predilecție»[1].

Ocupat cu picturile de la Căldărușani, și, începînd din iulie, și cu cele de la Zamfira, e foarte probabil ca Grigorescu să nu fi beneficiat de lecțiile ce i se ofereau la colegiu. Deși în fond trebuie să fi fost nemulțumit de decizia domnitorului, nu-și pierdu speranța de a învinge greutățile ce i se puneau în cale și de a reuși să plece totuși peste hotare. Pe cînd se afla la Zamfira, în septembrie, auzind despre trecerea prin Ploești a caimacamului Alexandru Ghica, se prezentă înaintea acestuia cu o nouă cerere, de astă dată mult mai clară decît cea din ianuarie[2]. Acum petiționarul își spunea păsul mai

[1] Florea I. CONSTANTINESCU, *Două jălbi ale lui N. Grigorescu* în *Raze de lumină* 4 (1932), p. 27—28; Emil VÎRTOSU, *Nicolae Grigorescu și Roma*, în *Studii italiene* 3(1936), p. 173—176. Cf. și Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 7—8.

[2] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 10. Pentru Alexandru D. Ghica, unchiul principesei Trubețkoi, Grigorescu nu putea fi de altfel un necunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limpede: «Dorința d-a merge în Academia de pictură din Roma spre perfecționarea artei ce eserses, mă făcu să îndrăznesc a mă prezenta înaintea măriei sale fostului domn Barbu Dimtrie Știrbei, cu o mică compoziție intitulată *Scăparea stindardului de Mihai Viteazul*, arătînd totodată și dorința-mi d-a mă perfecționa în arta picturii: însă în loc d-a mă trimite la Roma, m-a încurajatu cu o gratificație în bani, lucru ce nu doream, avînd de scop a lucra nu pentru bani, ci spre a fi trimesu pentru perfecționare, ca să pociu și eu o dată a lucra cu cele mai vii coloare vreuna din faptile strălucite ale bravilor noștri prinți.

Înălțime, ardoarea ce măria voastră avurăți pentru îmbunătățirea științelor și frumoaselor arte în Romînia, patria noastră, atît în strălucita domnie a măriei voastre, cît și astăzi, nu va lăsa să se veștejească chiar în vegetația sa talentul unui sărman orfan, care n-are altă speranță decît la măria voastră, părintele Romîniei, avînd mare speranță în acel amor ce măria voastră aveți pentru științe și frumoasele arte, îi va mijloci trimiterea în Academia Romei pe care de atît timp o visează. Al Măriei Voastre supus servitor.

NICU GRIGORESCU»[1]

Și de astă dată rezultatul este tot atît de nesatisfăcător. O recomandare a caimacamului către Eforia Școalelor, în josul petiției, și atît. Prins de picturile de la Zamfira, Grigorescu se resemnă o dată mai mult și așteptă vremuri mai bune. Cei cinci sute de galbeni, prețul picturii ce executa atunci, erau o sumă considerabilă, cam de trei ori mai mult decît se acorda pe vremea aceea anual unui bursier. Cine știe dacă nu se gîndise ca, la urma urmei, cu această sumă sau cu ce-i va mai rămîne din ea, să plece peste granită cu mijloace proprii, cînd, tocmai în perioada în care picturile erau pe sfîrșite, în iulie 1857, Eforia Școalelor, dorind să formeze un tînăr artist pentru a deveni profesor de desen « în gimnaziul capitalii », hotărî să se trimită un pictor ales prin concurs în Italia, unde să studieze «desenul grafic» timp de trei ani. Bursa anuală anunțată era de o sută cincizeci de galbeni, la care se adăugau alți optzeci de galbeni pentru călătorie, dus și întors.

[1] Emil VÎRTOSU, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

64. *Mihai Viteazul la Călugăreni.*
(Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Caimacamul aprobă propunerea Eforiei, și la 7 septembrie se făcu publicația pentru concursul ce trebuia să se țină între 25 și 30 septembrie. Era ocazia mult așteptată de către Grigorescu, care se înscrise îndată la concurs. Nu era singurul candidat, căci alături de el se găsea tînărul C. I. Stăncescu, absolvent al studiilor secundare și elev particular al lui Tattarescu. Ceea ce știm astăzi, și poate nu i era cunoscut lui Grigorescu, este că acestui concurent i se datora crearea bursei pentru care se ținea examenul. În adevăr, la 15 ianuarie 1857, Stăncescu ceruse stăpînirii să i se acorde bursa rămasă liberă după întoarcerea în țară a lui Petre Alexandrescu. I se răspunsese că fondul destinat pentru această bursă se terminase, dar că în anul viitor, adică în 1858, se vor trimite trei tineri « pentru învățăturile ce sînt publicate și pentru care se va ține concurs ». Una din aceste « învățături » era pictura. Ministerul însuși se interesă la Eforie de rezultatul cererii lui Stăncescu — încă o dovadă de trecerea de care se bucura tînărul bacalaureat — iar Eforia răspunse că se va ține concurs în vederea trimiterii unui tînăr la Florența « pentru învățătura picturii, cu 150 galbeni pe an ».

Condițiile concursului fuseseră așa fel ticluite, încît era evident că Grigorescu nu le putea satisface. El se găsea de la început într-o condiție de inferioritate care nu putea avea alt rezultat decît cel dorit de protectorii celuilalt candidat care, în aparență, părea mai înarmat ca să profite de trecerea printr-o școală superioară de artă decît autodidactul Grigorescu. Astfel, pe lîngă lucrările cu care era ținut să se prezinte fiecare candidat, li se mai cerea un certificat al școlii pe care o absolviseră și unul de la profesorul cu care făcuseră studiile. Stăncescu singur era posesorul unor astfel de certificate. Ele îi însoțeau lucrările: una originală, un portret, și mai multe copii după tablouri de Tattarescu, care la rîndul lor erau copii după artiști străini, între alții după Salvator Rosa[1].

Nu știm cu ce se va fi prezentat Grigorescu la acel concurs; poate cu cîteva icoane, cu autoportretul din 1857, la care se vor fi adăugat alte portrete, dar mai sigur cu un tablou istoric, reprezentînd pe *Mihai Viteazul la Călugăreni*, operă însemnată prin noutatea genului în activitatea de pînă

[1] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 10—12. Vezi aici toate amănuntele privitoare la concurs.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atunci a artistului. Tabloul nu depășește nivelul obișnuit al picturii noastre istorice din acea vreme. Domnitorul înaintează călare, urmat de curteni și boieri. Înaintea lor un călăreț poartă steagul profetului, trofeul cel mai de preț cucerit de la turci. În urma boierilor, o ceată de panduri tîrăsc după ei mai mulți prizonieri din oastea lui Sinan-Pașa. În fund, în stînga, abia schițate, turnurile unei biserici, un larg drum de sat și norodul, în haine de sărbătoare, venit să aclame pe învingător[1].

Concepînd această lucrare — una dintre primele și de altfel atît de rarele sale picturi istorice — este evident că artistul își amintea de pînzele similare ale lui Lecca. Profesorul de la Sf. Sava trecuse însă prin ateliere din străinătate, unde învățase elementele necesare înjghebării unor asemenea opere și se servea de aceste elemente cu oarecare îndemînare. Tablourile sale istorice, dacă n-au altă valoare, dau cel puțin impresia unei relative corectitudini formale. Grigorescu, cu totul lipsit pînă atunci de resursele învățăturii academice, este nevoit să improvizeze. Iar rezultatul este o lucrare stîngace și naivă, în care cu greu s-ar putea bănui vreuna din însușirile de care totuși el da tocmai atunci dovezi evidente prin opera sa de iconar. Lipsește pînă și simțul său pentru culoare, așa de izbitor în *Epitaful de la Zamfira*, pictat nu cu mult înainte. Ambele opere, tabloul istoric și epitaful, fiind expuse pentru ultima dată în iunie 1938 la expoziția Clubului Tinerimii, făceau să apară și mai izbitoare nesiguranța de atunci a tînărului pictor, un atît de interesant și de original colorist în epitaf, dar atît de mediocru din acest punct de vedere în compoziția laică.

Stăncescu cîștigă deci concursul de bursă. Astăzi, cînd ne găsim în prezența operelor ulterioare ale celor doi candidați, pe de o parte bogatul și strălucitul ansamblu al celor cîtorva mii de desene și tablouri ale lui Grigorescu, pe de alta cele cîteva desene în cărbune și neînsemnatele naturi moarte lăsate de Stăncescu, sîntem revoltați de nedreptatea făcută pictorului de la Zamfira și Căldărușani. În acel moment însă, oricît de talentat iconar devenise, Grigorescu nu poseda încă învățătura necesară pentru a executa o bună pictură de șevalet, și tocmai aceasta

[1] Cf. G. OPRESCU, *Comemorarea lui Grigorescu* în *Doi ani de critică artistică*, p. 100. Tabloul a figurat la retrospectiva organizată în 1938 de «Clubul Tinerimii», fiind reprodus apoi în *Lumină și Coloare*, 2 (1947), p. 31, cu titlul greșit *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se cerea noului bursier. De această inferioritate vremelnică a lui Grigorescu profitară protectorii lui Stăncescu, nu numai pentru a-l proclama învingător pe elevul lui Tattarescu, dar și pentru a schimba destinația bursei, devenită valabilă pentru Paris, evident o satisfacție dată noului bursier, care socotea deci că în capitala Franței avea mai multe de învățat decît la Roma.

Grigorescu își putuse da seama că, așa cum era organizată administrația Eforiei Școalelor și cum erau moravurile de atunci, n-avea nici o șansă să devină bursier al statului. Nu-i mai rămînea decît să strîngă singur suma necesară fără a mai aștepta ajutorul nimănui. Este tocmai momentul în care avu loc întîlnirea cu învățatul călugăr Isaia Piersiceanu. Punînd balsamul vorbelor sale meșteșugite peste rănile pricinuite de o atît de nemeritată înfrîngere, noul prieten îi vorbi despre farmecul călătoriei și despre minunile care-l așteptau în depărtatul Apus.

Precum se știe, Grigorescu nu avea să plece însă în tovărășia lui Piersiceanu, care căzu greu bolnav. Cei două mii de galbeni ce i se oferiră pentru a picta Agapia, precum și experiența cîștigată acolo, îi sporiră încrederea în sine și-i întăriră hotărîrea de a pleca la Paris cu mijloace proprii, spre a-și realiza visul nutrit de atîta timp. Din fericire pentru artist, Kogălniceanu, în plimbare la acea mănăstire și examinînd pictura care se întindea pe tot interiorul bisericii, fu uimit, pe de o parte de calitatea acestei picturi, pe de alta de tinerețea autorului ei, de darul incontestabil al acestuia, cu toată lipsa unei învățături sistematice în școli mai înalte, de pasiunea care se ghicea în tot ce spunea și în tot ce făcea acel tînăr inteligent și vioi. Kogălniceanu era el însuși un amator și un cunoscător de artă. Nu-i fu greu să se convingă că se află în fața unui talent excepțional și, cu bunăvoința ce-l caracteriza în astfel de împrejurări, el făgădui tînărului o bursă, după ce va fi terminat zugrăvirea Agapiei. Și, ceea ce este mai de mirare din partea unui personaj atît de înalt și atît de ocupat, nu-și uită promisiunea.

Această soluție favorabilă fu ușurată și de faptul că G. Schiller, pictorul ieșean, însărcinat să examineze în 1860 pictura executată la Agapia de Grigorescu pînă la acea dată, recunoscu că «D. Grigorescu a lucrat pentru înalte arte, lăsînd în Moldova un monument unic în arta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picturii »[1]. Prin Kogălniceanu, desigur, faima lui Grigorescu ajunse pînă la guvern. Pictorul primi o adresă, publicată și de *Monitorul oficial*, prin care era lăudat pentru inițiativa de a fi înființat o școală de desen destinată călugărițelor mănăstirii, precum și pentru meritul artistic al operei sale. Entuziasmul cuiva care văzuse pictura de la Agapia se simte în această adresă, pe care o bănuim redactată de Kogălniceanu însuși: «Tablourile care ornează acea zidire, prin bogăția compoziției, adevărul și vivacitatea coloritului lor, formează pentru Moldova o adevărată galerie de pictură, care va atrage întotdeauna admirația romînilor și stima străinului cunoscător care ar călători prin acele îndepărtate locuri»[2]. La 26 septembrie 1861, Grigorescu putea cere deci o subvenție anuală, ca să poată pleca în străinătate. De data aceasta, fără nici un concurs, la intervenția bineînțeles a lui Kogălniceanu, el dobîndi una din cele trei burse de 260 galbeni, pe termen de cinci ani, prevăzute în bugetul anului 1862[3].

Dar Grigorescu nu aștepta să i se plătească bursa. La finele anului 1861, el se îndrepta spre Paris[4]. O etapă importantă din viața lui se încheiase, etapă în care, prin cîteva icoane și, mai ales, prin marea decorație murală de la Agapia, atinsese treapta cea mai înaltă de realizare pe care a cunoscut-o gustul neoclasic în arta romînească.

Cu ce însușiri se înfățișa Grigorescu în capitala Franței, către care îl îndrepta apriga și pasionata sa dorință de perfecționare, setea sa de a cunoaște tot ce era necesar unui pictor ca să se poată realiza? Știa desena cu preciziune o figură într-o icoană, în linii plăcute, mlădioase, caligrafice, imprimînd întregului acea suavitate atît de prețuită de credincioși. Se oprise la un tip fizic, cu trăsături regulate, cu o carnație delicată, cu ochii mari, duioși, umezi. În pictura sa murală, cum se vede în partea ce-i revine cu siguranță pe pereții Agapiei, chipul uman este prins cu caracterele sale esențiale, cu deosebire cînd artistul se servește de modelul viu. Unii sfinți, în înfățișare, în trăsăturile feței, au viață, sînt individualizați. Stilul său este desigur cel neoclasic, cu vagul și convenționalul inerent acestuia. Totuși,

---

[1] Teodora VOINESCU, *op. cit.*, p. 14.
[2] *Monitorul Oficial al Moldovei*, 11 iulie 1861.
[3] Teodora VOINESCU, *ibid.*, *loc.*, *cit.*
[4] *Ibid.*, p. 14 și 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în nici una din aceste imagini nu apare forța, energia bărbătească. O asemenea însușire era poate contrară temperamentului însuși al artistului, cel puțin în acea perioadă. Ceea ce știa Grigorescu, încă de atunci, și aici se vede adevărata lui superioritate asupra simplilor iconari și zugravi de biserici ai vremii, era arta de a da farmec și strălucire suprafeței pictate, stăpînirea fermă și elegantă a mijloacelor de expresie, un limbaj propriu deci, în termenii căruia se deslușeau elementele viitoarei sale viziuni picturale. Uneori urma lăsată în dîra de culoare de pensula tînărului zugrav este lină, cuminte; alteori ea vădește plăcerea vie cu care e purtat penelul, se pot urmări aproape mișcările îndrăznețe însă precise ale mîinii, un brio ce contrastează cu aspectul placid al figurilor, cu desenul lor potolit. Această stăpînire a pensulei era dublată de darul cu adevărat remarcabil de a obține tonurile cele mai plăcute, mai rare, mai rafinate, cu adevărat noi pentru pictura noastră de atunci. De la operația inițială a amestecului culorilor pe paletă, pînă la cea finală, a așternerii tonului obținut pe un suport, a rînduirii acestui ton în raport armonios cu cele vecine, cu cele de pe întreaga suprafață pictată, astfel ca ansamblul să placă ochiului, el procedează ca un artist care știe precis ce vrea și cum să obțină ceea ce vrea. Însușirile lui esențiale, cea de meșteșugar, dobîndită prin muncă și exercițiu și cea de colorist, înnăscută, sînt daruri prețioase, care vor însemna mult în perioada următoare a formației sale, care începe o dată cu plecarea în Franța.

Ceea ce se obține prin școli, știința compoziției și a perspectivei, a distribuirii raționale a luminii, este încă partea discutabilă a pregătirii lui Grigorescu. Pictorul își dase curînd seama de aceste lipsuri, căutase să le remedieze, dar ele persistau. Icoanele narative, adică prăsnicarele și cele așezate sub chipurile împărătești, fuseseră exerciții utile desigur, dar nu încă de tot mulțumitoare. Proba evidentă a acestor slăbiciuni se văzuse de altfel în naivitățile și insuficiențele primelor sale tablouri istorice. Pictura murală a Agapiei îi adusese mari foloase. Meditarea acelor probleme fundamentale în pictură, cele în legătură cu distribuirea unor personaje numeroase într-un ansamblu, cele în legătură cu locul elementelor dintr-o compoziție în adîncime, adică cu perspectiva și cu determinarea valorilor plastice, îi fusese totuși de un netăgăduit folos. Privind cîte o stampă destul de redusă ca format și imaginînd opera de la care gravorul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se inspirase; transpunînd apoi imaginea din stampă pe peretele bisericii, la dimensiuni care se apropiau de cele ale tabloului original sau le depășeau chiar, el ajunsese să descopere multe amănunte utile, deși dificultățile inerente unei compoziții de mari proporții îi vor rămîne, am putea spune pentru toată viața, de neînvins.

Lăsa în urmă-i sute de icoane, vaste decorații murale, cîteva tablouri de șevalet, o întinsă operă deci, care ar fi fost de ajuns spre a face renumele unei vieți întregi. Și cu toate acestea, pictura religioasă a lui Grigorescu este mai prețioasă prin ceea ce anunță decît prin ea însăși, căci sufletul celui mai de seamă pictor romîn vibrează în strădania bietului zugrav de icoane lipsit de «școala colegiului» și de relații sociale, așa cum trăsăturile caracterului său independent și energic se lămuresc de timpuriu în lupta cu asprimile vieții. Îmbarcîndu-se la Galați spre Viena, de unde avea să meargă mai departe [1], tînărul firav, cu ochi scînteietori și cu lungi plete negre, ducea cu sine un mare destin de artist.

[1] Dr. C. I. ISTRATI, *Doi luceferi*, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BIBLIOGRAFIE

BĂLCESCU, N. *Reforma socială la Romîni*, în *Opere*, Ed. Academiei R.P.R., vol. II, Buc., 1954, p. 274—300.

BOUQUET, Michel, *Album Valaque*, Paris, 1845.

CIOFLEC, Virgil, *Grigorescu*, Buc., 1925.

CONSTANTINESCU, Florea I., *Două jălbi ale lui N. Grigorescu*, în *Raze de lumină* 4 (1932), p. 27—28.

CORNEL Th. şi Theodor ARGHEZI, *Figuri contimporane din Romînia. Familia Leng*, Buc. 1911.

DELAVRANCEA, Grigorescu, în *Epoca*, 10 ianuarie 1902.

FISCHEL, Oskar, *Tizian*. Vierte Auflage, Stuttgart u. Leipzig, 1911. *(Klassiker der Kunst*, III)

GLÜCK, Gustav, *Die Gemälde Galerie Wien*, Wien, 1925.

GOLESCU, Constantin, *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*. Ed. Nerva Hodoş, Buc., 1910.

IORGA, Neculai, *Documente privitoare la istoria romînilor. Rapoartele consulilor prusieni din Iaşi şi Bucureşti (1763—1844)*. Buc., 1897. (HURMUZAKI, *Documente*, X)

IORGA, N., *Les arts mineurs en Roumanie* [vol. I], Buc., 1934.

ISRATI, Dr. C.I., *Doi luceferi*, în *Calendarul Minervei* 10 (1908), p. 113—166.

KOGĂLNICEANU, M., *Cronicele Romîniei sau letopiseţele Moldovei şi Valahiei*. Ed. II, Vol. III, Buc., 1874.

LAHOVARI, G. I., Gen. C. I. BRĂTIANU şi Gr. G. TOCILESCU, *Marele dicţionar geografic al Romîniei*, Vol. V, Buc. 1902.

Lumină şi coloare 2 (1947), p. 31.

MOISESCU, Gh. I., *Contractul lui N. Grigorescu pentru zugrăvirea bisericii de la Zamfira*, în *Raze de lumină* 8 (1936), p. 178—182.

Monitorul oficial al Moldovei, 11 iulie 1861.

NICULESCU, R., *Contribuţii la istoria începuturilor picturii romîneşti*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1 (1954), nr. 1—2, 81—96.

OPRESCU, G., *Primul profesor al lui Grigorescu: Anton Chladek* în *Lui Nicolae Iorga, omagiu*, Craiova, [1921], p. 231—238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OPRESCU, G., *Ţările romîne văzute de artişti francezi*. Buc., 1926.

OPRESCU, G., *Doi ani de critică artistică*, Buc., 1939.

OPRESCU, G., *Pictura romînească în secolul al XIX-lea* ed. a doua, Buc., 1943.

OPRESCU, G., *Maeştrii picturii romîneşti în secolul XIX*, Buc., 1947.

POPESCU, Mihail, *Contractul pictorului Grigorescu cu mînăstirea Agapia*, în *Convorbiri literare* 67 (1934), p. 274—277.

POPESCU, Pr. N.M. şi Adrian MANIU, *Mînăstirea Zamfira*, în *Boabe de grîu* 4 (1933), p.98 —103.

RAFFET, Auguste, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie & la Moldavie*. Paris (1848)

Raphael. L'oeuvre du maître. Paris, 1909. *(Les classiques de l'art)*.

RUDAŞCU, Lelia, *Contribuţie la cercetarea perioadei de formaţie a lui Nicolae Grigorescu*, în *Studii şi cercetări de istoria artei* 1 (1954), nr. 3—4, p. 97—104.

ŞTEFĂNESCU, I. D., *Cîteva lămuriri*, în Al. VLAHUŢĂ, *Pictorul N. I. Grigorescu*, ed. II-a Craiova, 1939., p. 3—16.

VĂCĂRESCU, Enăchiţă, *Istoria împăraţilor othomani*, în *Al. Papiu Ilarian, Tezaurul de monumente istorice*, vol. II, Buc., 1863, p. 237—302.

VALENTIER, R. W. *Rembrandt*. Dritte Auflage, Stuttgart u. Leipzig. *(Klassiker der Kunst*, II).

VÎRTOSU, Emil, *Grigorescu şi Roma*, în *Studii italiene* 3 (1936), p. 173—176.

VOINESCU, Teodora, *Anton Chladek şi începuturile picturii romîneşti*, Buc., 1936.

VOINESCU, Teodora, *Epoca de formaţie a lui Nicolae Grigorescu*. Extras din *Viaţa romînească* 30 (1938).

VLAHUŢĂ, A., *Pictorul N. I. Grigorescu*, Buc., 1910.

ZAMBACCIAN, K. H., *Grigorescu*, Buc., [1947].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LISTA REPRODUCERILOR

1. N. Grigorescu, *Autoportret*. 1857. (Galeria Naţională. Muzeul de Artă al R.P.R.)
2. *Locul unde se afla casa în care s-a născut Grigorescu.* Fotografie.
3. *Colibe în cimpia Munteniei.* Litografie de Eugène Cicéri după Michel Bouquet. (Michel Bouquet, Album Valaque, Paris, 1845.
4. *Filip Leng.* Daguereotip. (Muzeul de Artă al R.P.R.)
5. Gh. Grigorescu, *Sf. Constantin şi Elena* (Pitaru)
6. Gh. Grigorescu, *Sf. Spiridon.* (Pitaru).
7. Gh. Grigorescu, *Sf. Dimitrie.* (Pitaru).
8. N. Grigorescu, *Sf. Constantin şi Elena.* 1853. (Băicoi)
9. N. Grigorescu, *Gh. Grigorescu, bătrîn.* Desen. (Muzeul de Artă al R.P.R. Secţia de artă grafică.)
10. *Gh. Grigorescu, fratele pictorului.* Fotografie.
11. N. Grigorescu, *Portretul Mariei Ghigorţ, sora pictorului.* (Vlahuţă, Pictorul N. I. Grigorescu, Bucureşti, 1910, p. 198.)
12. *Maria Ghigorţ şi soţul ei.* Fotografie.
13. Anton Chladek, *Autoportret* (col. prof. C. Ionescu-Mihăeşti).
14. N. Grigorescu, *Duminica tuturor sfinţilor.* 1856. (Bucureşti, Biserica Bradul Staicu.)
15. N. Grigorescu şi Niţă Pîrîescu, *Sf. Gheorghe.* 1853. (Băicoi)
16. N. Grigorescu, *Evanghelistul Matei* (Băicoi)
17. N. Grigorescu, *Buna Vestire.* (Băicoi)
18. N. Grigorescu, *Sfinţii Voevozi.* (Băicoi)
19. N. Grigorescu, *Schimbarea la faţă.* (Băicoi)
20. N. Grigorescu, *Sf. Dimitrie Basarabov, Sf. Mucenic Dimitrie şi Sf. Cuvioasă Paraschiva.* (Băicoi)
21. N. Grigorescu, *Încoronarea Fecioarei.* 1855. (Căldăruşani)
22. Anton Serafim, *Încoronarea Fecioarei.* 1860. (Căldăruşani)
23. N. Grigorescu, *Isus Împărat.* (Căldăruşani)
24. N. Grigorescu, *Isus şi Samariteanca.* După Annibale Caracci. (Căldăruşani)
25. N. Grigorescu, *Sf. Gheorghe şi Dimitrie.* 1854. (Căldăruşani)
26. N. Grigorescu, *Izvorul Tămăduirii.* (Căldăruşani)
27. Nae Pantelimonescu, *Soborul Apostolilor Petru şi Pavel.* 1859. (Bucureşti, Biserica St. Alexe.)
28. N. Grigorescu, *Sf. Spiridon.* (Bucureşti, Biserica Sf. Alexe.)
29. N. Grigorescu, *Sf. Spiridon.* Detaliu: *Sf. Spiridon şi Bogatul* (Bucureşti, Biserica Sf. Alexe.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

30. N. Grigorescu, *Sf. Spiridon.* Detaliu: *Minunea cu capetele cailor.* (Bucureşti, Biserica Sf. Alexe)

31. N. Grigorescu, *Sf. Spiridon.* Detaliu: *Sf. Spiridon şi ţăranul.* (Bucureşti, Biserica Sf. Alexe).

32. N. Grigorescu, *Sf. Nicolae.* (Zamfira)

33. N. Grigorescu, *Ion Botezătorul.* Detaliu. (Zamfira).

34. N. Grigorescu, *Arhanghelul Mihail.* (Zamfira).

35. N. Grigorescu, *Arhanghelul Gavriil.* (Zamfira).

36. N. Grigorescu, *Înălţarea.* (Zamfira)

37. N. Grigorescu, *Sf. Nifon.* (Zamfira)

38. N. Grigorescu, *Christos s-a arătat ca grădinar.* (Zamfira)

39. N. Grigorescu, *Fuga în Egipt.* (Zamfira)

40. N. Grigorescu, *Isus înaintea lui Pilat.* Detaliu din Praporul de la Zamfira. (Galeria Naţională. Muzeul de Artă al R.P.R.)

41. N. Grigorescu, *Răstignirea.* Detaliu din Praporul de la Zamfira. (Galeria Naţională. Muzeul de Artă al R.P.R.)

42. *Fuga în Egipt.* După Cheavin (Mînăstirea Neamţu).

43. N. Grigorescu, *Epitaful de la Zamfira* (Galeria naţională, Muzeul de Artă al R.P.R.)

44. N. Grigorescu, *Ieromonahul Isaia Piersiceanu.* (Galeria Naţională. Muzeul de Artă al R.P.R.)

45. N. Grigorescu, *Mitropolitul Sofroni Miclescu,* 1858. (Agapia, Muzeu.)

46. N. Grigorescu, *Maica Domnului.* (Agapia)

47. N. Grigorescu, *Isus Christos.* (Agapia)

48. N. Grigorescu, *Sf. Gheorghe.* (Agapia)

49. N. Grigorescu, *Sf. Gheorghe.* Detaliu. (Agapia)

50. N. Grigorescu, *Ioan Botezătorul.* (Agapia)

51. N. Grigorescu, *Deisis.* Pictură murală. (Zamfira)

52. N. Grigorescu, *Sf. Constantin şi Elena.* Pictură murală. (Zamfira)

53. N. Grigorescu, *Sf. Nestor şi Dimitrie.* Pictură murală. (Zamfira)

54. N. Grigorescu, *Calvarul.* După Rafael. Pictură murală. (Agapia)

55. N. Grigorescu, *Calvarul.* Detaliu. (Agapia)

56. N. Grigorescu, *Punerea în Mormînt.* După Tizian. (Agapia).

57. N. Grigorescu, *Sf. Teodor.* Pictură murală. (Agapia)

58. N. Grigorescu, *Sf. Eustatie.* Pictură murală. (Agapia)

59. N. Grigorescu, *Îngerul părăsindu-l pe Tobie.* După Rembrandt. Pictură murală. (Agapia)

60. N. Grigorescu, *Isus la Ghetsemani.* Pictură murală. (Agapia)

61. N. Grigorescu, *Isus la Ghetsemani.* Detaliu. Pictură murală. (Agapia)

62. N. Grigorescu, *Două mucenițe.* Pictură murală. (Agapia)

63. N. Grigorescu. *Două mucenițe.* Pictură murală. (Agapia)

64. N. Grigorescu, *Mihai Viteazul la Călugăreni.* (Bucureşti, Galeria Naţională. Muzeul de Artă al R.P.R.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CUPRINS

	Pag.
Prefața	5
SATUL NATAL ȘI FAMILIA LUI NICOLAE GRIGORESCU	7
GRIGORESCU ICONAR	27
GRIGORESCU ȘI PICTURA RELIGIOASĂ MURALĂ	91
PLECAREA LA STUDII	117
Bibliografie	129
Lista reproducerilor	131

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Responsabil de carte: Angela Vrancea
Tehnoredactor artistic: Ida Marcus
Corector: Cornelia Moldovcanu

Dat la cules 11.01.56. Bun de tipar 27.10.56. Tiraj 5100 ex. Hîrtie Kunstdruck de 120 gr. m. p. Fl. 700×1000/16. Coli ed. 6,98. Coli de tipar 8,5. Ediția I. Comanda 2373. A. nr. 6934. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare $^{74}/_{76}$

Tiparul executat sub com. nr. 222 la Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă 133, Bucureşti — R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 12,50